唐戲弄

上册

任半塘著

唐戲弄

下册

任半塘著

（全二册）

统一书号：8186·3
定　价：7.40 元

唐戲弄

（上册）

任半塘 著

蕭勞題籤







唐戲弄





（下册）

蕭勞題籤

任半塘 著











責任編輯　曹明綱

唐　戲　弄

（全二册）

任　半　塘　著

上海古籍出版社出版

（上海瑞金二路 272 號）

新華書店上海發行所發行　　上海中華印刷廠印刷

開本 850×1156　1/32　　印張 46.625　字數 860,000

插頁：（平）4　（精）10

1984 年10月第 1 版　　1984 年10月第 1 次印刷

印數：（平裝）1—3,800

（精裝）1—2,400

統一書號：8186·3　　定價：（平裝）7.40 元
（精裝）8.85 元

序 一

前兩年，報紙上曾載甘肅永靖縣炳靈寺裏，發現了許多唐代的造像。其中有些大石像，因爲露天了千餘年之久，風化剝蝕太甚，頭面已經模糊，不能辨認了。但大家依據多方面的條件，相信它們確是唐代的藝術品無疑，依然寶貴它們；並且覺得應負起責任，不惜工料，加以遮蓋，妥爲保護——這當然是一件極好的事！如今發現有唐代的戲劇若干種，因爲當時傳說的人，不曾爲後世人如何纔能瞭解去設想，措辭很含糊，在過去千餘年中，便一直被人誤會了。現在感覺它們確是一種古劇，但面目終於難辨，其模糊的程度，簡直不亞於炳靈寺裏露天的大石像了，該怎麼辦呢？

可是那些石像的面貌雖然難辨，那種立體的規模，畢竟毫無變動。人們心理上對它們縱起變化，無論如何，總不會把它們認爲浮雕，更不至於冤枉它們是平面的繪畫。至於近人對於唐戲的誤會，就大大地不然了。因爲局限在傳說中的一些名詞，如「樂」、「舞」、「俳優」、「角觝」等等的普通含

義，便開始否定了它們的實質。照本書作者的看法，可能當時原是立體的、表演的戲劇，今天竟誤認爲僅僅坐着弄紋的講唱，或站着的歌唱而已；又可能當時原是演故事的、代言體的戲劇，今天竟誤認爲無故事的舞蹈或俳諧而已；又可能當時原是足以感人的戲劇表現，今天竟誤認爲僅僅使人驚奇的馬戲、魔術之類而已。若照這樣誤會下去，當然不行，那就比所加於炳靈寺大石像的觀感，大大不同了。這種情形如果是眞的，我想：對於唐代的造像，我們旣有充分理由去保護它們，不讓它們再繼續受風雨的洗刷，或人事的摧殘，我們該用同樣充分的理由，對於唐代戲劇，也鄭重建議，不讓它們再繼續被誤會下去，趕緊把有關的一切問題，都弄淸楚，使我們對於我國戲劇發展的認識，更加透徹，對於唐代文化的估計，更加準確。——我這一個譬喻，也許會同時得到本書的作者、讀者、和一般關心我國古劇與古代文化的人多方面同意的吧。

我對作者此書，打算冒昧地分拆爲兩部分看：一是材料，二是理解。它們在書中，原本是緊密結合的，但我爲取更大的距離去注視問題，先把它們結合了看，不妨客觀地再把它們分開來看。話便可以說回來：設若我們過去對於唐戲的看法並沒有錯誤，上文所舉的那些誤認，實際上並沒有那回事，反而是本書作者個人的大誤會而已，那麼，也得正視他在這書中所提出、所運用的，那將近千條的材料，其中有一大半，確是我們過去研究古劇與估計唐戲時，所沒有顧到的，應該拿來加一

番精密的檢討。假如我們否定了本書的理解，也應該與否定它所提出的那些材料，分作兩事。對那些材料中，凡不能否定的，我們應另行研究，另加理解。理解的結果，或則把我們過去的看法更鞏固起來，或則加以應有的修訂，使它更加精確。能這樣做，方算合理。免得我們過去所有的那些理解雖不錯，却與這一大堆確實有關的材料，尙長期脫節，未曾相得益彰。——這一個建議，似乎也是可以成立的。

例如陸羽自傳說：他在年輕時，曾加入「伶黨」，充「伶正」，後又充「伶正之師」。其人原是一個飽經磨折的孤苦之人，而智慧甚高，文學甚好，因此又曾寫過參軍戲的脚本，寫過可能記載戲劇制度的敎坊錄，乃成爲一位民間的劇作者、劇學者、演員兼導演的全才！本書因此便展開理解，認爲盛唐民間戲劇已很有作爲，演員有組織，伎藝有師承，演出有一定標準，不隨便亂來；陸羽是抱了借戲劇以醒世的志願，纔走上舞臺，現身說法的。……單這一件事，就足以攪亂我們過去對於盛唐前後幾百年戲劇的原來認識。這條材料，既是陸羽的自傳，載在全唐文，可靠性很高，我們不能否認，便得把它拿來仔細研究一番。對於本書的理解，與對這一條材料，必須這樣分別處理纔對。又如本書把中唐的西涼伎、義陽主、劉闢責買和「旱稅」，看做四大諷刺劇，與李紳、元稹、白居易三家的諷喻詩，恰巧同時產生，因此結合起來，說出唐戲與唐詩、唐戲與唐史的第一大關係，把唐

劇人的偉大，說得與唐詩人無別。後來又轉深一層：指出唐劇人的勇敢精神與被犧牲的事實，覺得比唐詩人更偉大。……單單這一個問題，也足以攪亂我們對於唐代文化全面的評價。因在唐代文化的敍述之中，從來帶不上甚麼唐戲劇與唐劇人的，現在却非帶上它們不可了。我們如不同意本書作者的那些看法，對於同材料，也得加以正視。問題旣經提出了，或是或非，不能終於擱置，沒有一個定案。

再舉一個更複雜些的例子。本書曾用唐代兒童看戲、學戲與演戲的事例，來說明唐戲無論在朝在野，都已很進展了。其說是否成立，也不能不理會，戲劇史家對它，也要有個鮮明的判斷。它是由這樣一個故事引起的：當公元七〇〇年，武則天在一所非常封建的「明堂」裏，大排筵宴；却準備了一羣孩子們，不啻是個「皇室兒童雜伎團」，來當筵奏伎。團中演員年齡最大的，乃某皇孫，十二歲，化裝歌舞安公子。其次，是我國歷史上大大有名的、最會頑耍的唐明皇，那時纔六歲，在祖母和一些觀衆面前，歌舞了一曲長命女。更小的一個是明皇的弟弟，後來的岐王，那時纔五歲，竟串演了一齣大面戲蘭陵王。最小的一個演員是明皇的二妹子，名叫李華，字花婉，後來封爲代國長公主，那時纔四歲，和另一個年齡一定相當的壽昌公主，對舞了一曲西涼。因爲她倆太幼小了，表演得大概也還像樣，討人憐愛，所以觀衆大爲喝彩。李華到十七歲時，嫁了駙馬鄭萬鈞，生了二男四

女，在開元二十二年死了。萬鈞替她作了碑文，刻了石，拓本流傳後世，雖略有殘闕，還可以讀，便載入了全唐文，材料也是很可靠的。又因爲碑文對於長命女和西涼都稱「舞」，對於安公子稱「作」，惟對岐王的獻伎，獨稱「弄蘭陵王」，顯然有別於「舞」或「作」，一定就是唐代戲弄當中著名的大面戲無疑了。在他演出之前，還會有致語，足見事情是比較認真的。

對於這件事，我們應該怎樣理解呢？據本書作者的看法：當時宮內宮外，像這類的大面戲，如果還沒有十分盛行的話，致一個五歲的封建的「天潢貴冑」，在平時並未能從習聞慣見裏，對這類戲，先得到很深的印象，那麼，到了臨時，就是逼他苦苦地去練習，怕也登不了場。所以這類戲已盛行於初唐，是必然的事。我們既掌握了這一點，馬上便可解決一個問題。即約在公元八四五年的前後，李商隱驕兒詩裏有兩句：「或謔張飛胡，或笑鄧艾吃」，乃寫兒童從當時社會上演出三國戲的戲臺上學來的，並不是從說「三分」的書場上學來的，我們已可以這樣肯定了。因爲照伎藝發展的常情來說：公元七〇〇年時，宮內兒童既早已摹仿演出花臉戲的蘭陵王了，經過了一百四五十年之久的進展，到達李商隱時，我們能說民間兒童，還不够條件去學扮張飛，擺個「喝斷灞陵橋」的工架，甚至吼幾聲「二花」的調門嗎？無論如何，我們不能這樣說。何況李商隱驕兒詩的這一段所寫，全是兒童活躍的行動，並非安靜地坐下來，擺談故事的情形。再參考元稹哭女樊詩說：「騰踏遊江

舫，攀援看樂棚」。這種向來爲小女孩們貪看的樂棚，在宋元時所有，大家已一致公認就是戲臺，若說在唐朝所有，就不是戲臺，却憑何理由呢？晚唐路德延的小兒詩更說得實在：「戲袍披案褥，劣帽戴靴氈」，分明是兒童愛好戲劇，在他們的家庭環境中，儘量設法，從形式的風格上，去學演戲劇。對於他們這些行動，實在無從硬指是模仿說書，祇有語言，而沒有化裝和表演了。——綜合這些初唐到晚唐，兒童看戲、學戲與演戲的材料，本書乃肯定唐代宮廷與民間的戲劇活動已很進展。再略加推衍，便知如晚唐所演的樊噲排君難，水平一定不會很低；如遼戲所演的關雲長大江東去，說它在遼初已經演出，也不算過分了。本書這種看法，是否正確，姑且擱在一邊。我却很愛這一套唐代有關兒童方面的戲劇材料，覺得很有趣味。而且它們就在全唐詩、全唐文……這些書裏擺着，並不冷僻。過去一直未曾把它們聯繫起來研究，是無可掩飾的一個疏忽。我還要問一下：到了宋元明清，戲劇比唐戲進步得多，那是不用說了，但在兒童生活史料裏，像上列唐代的所有，不知也能照樣各找出一套來，前後比較比較否。

唐戲在它的時代上，及一切伎藝上，絕不會孤立。我們對它，或鞏固原有的理解，或接受別一理解，或兩種作適當的攙和，得一最後較正確的理解，都可以。但要做到這一步，便不免上上下下、前前後後，牽涉到無數分歧而又關聯的問題。——這樣，必然影響了我國全部戲劇史、戲曲史、一

部分文學史，乃至對戲劇的左鄰右舍，一切外國伎藝的研究，都會波及。因此，這部分的理解與材料，無論其爲分爲合，勢必帶給我們以未來的許多不可避免的新工作。那便不得不說：在我國戲劇史的考據部分，將被此書劃分成兩個時期：前期是四十多年以來，王國維先生的宋元戲曲考引起的，後期就是任先生此書引起的。

二

我是幸而首先讀到這部全稿的一個人。在這裏讓我接下去，先從引起這兩個戲劇考據時期的兩部書之間，說出我的體會，和作者曾對我談的一些話。

王先生的書，以研究宋元兩代戲曲爲主題。全書十六章：六章說宋戲，九章說元戲，祇有一章，概括地說了上古至五代。對於這主題以前的一段長時期的情形，書中當然語焉不詳。但四十餘年來，國人把王先生這一章的取材與看法，可說全部接受了，沒有多少擴充，也沒有提出多大異議。也就是說，大家是在他這章書的概念之下，來看宋元戲劇，及我國自古迄今全部戲劇的發展的。如今任先生單把緊接在宋戲前面一段的唐五代戲做範圍，就寫成這樣一部書，不名爲「唐五代戲劇史」，而重在寫它的橫剖面的現象，與它特有的精神，故用了「戲弄」一個名稱。在全書八章、六十五節內，

祇拿首章之內的後六節，來寫縱面的歷史發展；而在溯源一節中，却又把緊接在唐戲之前的一個階段——南北朝、隋——的戲劇概況，也分段說了；並且說得相當詳細，不是三言兩語，或十行八行而已。他在書前凡例內，雖曾表示：對於宋戲不得不牽涉些，對於漢晉情形，很少提到；但我翻了一下書裏，提到這一段古劇的地方，也頗不少，也不止一件兩件。換句話說，此書雖斷代在唐五代，而影響於我國戲劇史的全部，與王先生的書雖斷代在宋元，而影響於我國戲劇史的全部，是一樣的。

如今兩部書，對唐五代戲的意見不同是突出的，對漢晉南北朝一段的意見不同是顯然的，對於宋戲的意見不同是頗有的。所以不能說兩書的不同，祇在唐五代一段而已；也不能否認後一書對於我國古劇的全部，確已帶來了別一些前所未有的認識與理解。至於其中的孰是孰非，這裏當然不必談。

任先生曾在這書裏建議：最好有人再去專治漢戲，專治宋戲，與他這書，前後銜接起來。不管內容接不接，祇管在時代的據點上，一個一個接起來，而不要馬上去寫戲劇通史。我曾問他這是何意。他說：古劇的劇本未見，劇目存留的有限，劇說又太零落，而且矛盾得厲害！馬上寫通史，馬上受前後的牽制，對於很多地方，祇好扭揑成說，難求與事實相符。不如初步各段自由發揮，依據材料，實事求是，對其前後階段的關係，各不負責，彼此不受影響。待各段的求是都成熟了，然後

再由一個人或一個集體，來做聯繫工作。既然點點滴滴，都是比較堅實的，聯起來成一條線，自然也比較堅實可靠。倘有實在聯接不起處，就當存疑，慢慢再研究。他說王先生的書，當年如果不要那第一章，便好得多。青木正兒先生作中國近世戲曲史，照例也在前面有一篇古代戲曲的概況，結果更覺不妥。同樣情形：如果有人要對他這部唐戲弄，指出那裏是最不妥之處，他說：在比較上，應還輪不着後面的各章各節，而是那首章溯源的一節。

我說：我看了那溯源一節以後，毫無此感，却認爲鑽研任何時代的伎藝，向其前一階段探探源，是需要的，何必認爲沒有的好呢？他說：這是專指那做不好的而言。如做不好，便不會切合需要，一般讀者也不能察覺，結果終於誤人，不如不做。他寫此書時，仍是擺不開傳統習慣，纔裝上一節溯源，其實此節所論未必確當，反而近於搭架子。我說：既然如此，乃此書本身的得失問題而已，在一般讀者是不會去計較的。他說：這一點與其書的助人或誤人，簡直分不開，不僅作者自身的問題，企圖書中寡過而已。例如此書對於南北朝戲的看法，僅依據正史所述，並未取得其他更多的材料，實在不够去溯源。如南北朝樂府詩內，頗有材料，都未提及。如果已取得這一階段最多材料的話，那就直接去寫「南北朝戲」，位置於此書之前，可多麼好！何必靠在本書裏面做一頂帽子來表現呢！我們對於研究或考據，還是看那一點曾經下過全力的，便向那一點說話，說錯了倘少愧於心。至於一

知半解，終不可靠，無心欺人，而實在會誤了人。一般作家，在主文前後，或裝個頭，或掉個尾，每每已是餘力所及，而非主力的表現。且其立言不得不爲主文本身張目，或留餘地，或打埋伏，也難於獨立有所建樹。至於所得結果相反，因此而對原書損傷了甚麼，那還在其次。所以「源」實在是不好「溯」的！

這書後面唐戲百問的第九十一條，問我國有許多戲劇表現，在唐代已經開展，到宋代傳說中，反而覺得萎縮，是何道理？看到此條，我很懷疑：王先生的書中，顯示漢唐的戲不過胚胎而已，前後受了許多外國影響，到了元代，戲劇纔勃興起來。由古到今，步步前進，這是合乎發展的常軌的。那有唐戲先已進步，到了宋代，反而後退的道理！所以任先生這書，把唐代的戲劇精神與伎藝，說得如火如荼，卻不顧與宋代劇目或劇說中許多具體表現，首先大大地脫了節，聯貫不來。連他自己也想不通，還要設問問人，旁人並未主張唐戲如此，何從代答呢？我指出這一點問他。

他說：正是因爲爭取研究唐戲的充分自由，祇知依據可信的材料，實事求是去說唐戲，該怎麼說，就怎麼說，不受任何牽制。如果換個方向，時時顧慮到與宋戲情形銜接，接得上就說，接不上就不說，那就陷於一般戲劇通史內常有的一種扭捏或疏略的情形，於宋於唐，都解決不了問題。目前寧可暴露出在唐宋之間的似乎脫節，卻不必去損傷那分別理解唐戲與宋戲的自由與生氣。須知宋

戲的眞象，並不全在現有的宋戲傳說之中。作者並非眞信宋戲較唐戲在各方面都會萎縮，而是不信任近人對於現存宋說的看法。想由此逼出一條道路：我們對於宋戲的傳目與傳說種種，究竟應作如何處置，方爲確當？從王先生書裏看來，宋戲的境界，僅好比是半村半郭，一路荒村野店，茆舍疏籬而已。却不料永樂大典的張協狀元，在南宋的盡頭，竟設下一座大城池，裏面街道整齊，房屋稠叠，人物熙攘，車馬喧闐，已頗有規模，爲王先生所未想到。這其中的原因，如不是夢華錄、夢粱錄、都城紀勝、武林舊事等書所述，不足代表當時事實的全面，就是近人對於這些書所有的瞭解不够正確。但是若從本書所說的唐戲水準出發，向前推去，推到南宋末年所有張協狀元的水準，祇有容易聯接，覺得合拍，反無脫節之患。張協狀元的事實表現，已回答了那第九十一條所問了……以上是本書作者的話。照這樣說來，他在本書裏所以闡明唐戲之處，看似過火，實際並不盡然，對我國全部戲劇史說，這是對頭的，是合拍的。

可是永樂大典的南戲，對於認識唐戲，直接幫不了忙，不過是遠遠的一個據點，可以遙相呼應罷了。要去認識唐戲，自有接近而可靠的材料在。且這些材料，並不是隱祕的，可遇而不可求，要突然出現，有如永樂大典三戲似的。它們的來源都極平常，隨手拈來即是。但祇有在斷代的專業內，集中了注意力的人，纔會去拈出它們。所以專業的作用是較大的。倘若在成果上看：在未曾結集本

書所用的許多材料時，唐戲就是過去王先生書裏所說的那個樣子；在已結集了這些材料以後，唐戲就如任先生在本書裏所說的樣子。由此繼續搜討下去，照作者所建議，再用十倍於此的力量，去從事研究，結果唐戲一定會變得像未來所知的樣子，自然離開目前所知的樣子又遠了。對唐戲如此，對漢戲、宋戲，當然也如此。王先生在宋元兩代專業的書裏，僅列出唐戲十五種，便曾說出一句話道：「唐代歌舞戲之發達止於此」，顯然說早了。可是經過了四十多年的考驗，到了今日，纔考驗出他這「止於此」三個字確實是毛病。今後我們知道了：治宋元戲的人，不必替唐戲喊甚麼「止於此」；同樣，治唐戲的人，也不必替漢戲喊甚麼「止於此」；甚至治講唱的人，也不必替戲劇喊甚麼「止於此」；治戲劇的人，也不必替小說喊甚麼「止於此」。……

這錯喊「止於此」三個字的毛病，通過王先生的書，却傳染了不少的人。在我國古劇研究上，已有了多種不同的表現。例如有人認爲本國古代先民創造戲劇的能力已止於此，再也沒有了，就改向外國伎藝，曾經從四裔傳入中國的一些路子去追尋。有人看到外國流傳的舞蹈中，還用着近似中國古劇的名稱，便相信中國所謂「古劇」也者，原就是舞蹈而已。又有人認爲本國關於古劇的材料，已止於此，再也沒有了，結果連外國百科全書的材料都參考了，對自家所有漢書、唐書裏面的材料，却還未曾採用。……照此說來，這種致力的方向，確實是偏得過分了一些。在路線與方法上，今後應該扯

一扯平，補一補闕，爭取一個古今中外，面面俱到纔好。

王先生的書，在過去四十餘年中，已曾經國內外學者不斷地考驗了。任先生的書如今繼續走上來，從現在起，必又開始它的被考驗，這是不用說的。不知經過幾久之後，纔又考出它的一些原則性的毛病來，而把戲劇考據的工作，再向前推進一大步。我認爲這件事的產生不會遲的。因王先生的書是開山的前輩，沒有當代人的異說，可作商榷與辨正。任先生這部書，旣完成在四十多年之後，眼前便特別充滿了這一部分的材料，處處有商榷與辨正的必要。本書對於這件事所做的，已够分量了。我預測在此書印行以後，會很快地引起學術界的辯論的。當然眞像越辨越明，越逼近事實。我希望再十年內，關於我國古劇的材料，趕緊結集齊全。如敦煌卷子、或永樂大典一類的文獻，再多多發現。讓這件公案——本書對於唐戲的理解，究竟確切不確切——早日有一個全盤的大白。

三

當我讀這部書稿時，過有心得，曾隨手摺上一個角。如今若把摺角的地方融會起來，都說明白，話便太長。茲單取「戲劇性」一點來說一說吧。

此書的闡明唐戲，有兩方面：一面在追求一般形式的趨向完備，一面在顯示戲劇精神的特別活

躍。例如查出踏謠娘與西涼伎有說白與表情等，構成全能劇。如查出唐戲也有脚本，也有戲臺，也有布景等，都是依照近代戲劇形式，在唐戲裏一一找出來。我覺得這些還是次要之事。最要的是替唐戲指出一種獨特的精神，到處瀰漫，雖表現的方式不同，而歸結到戲劇性的盛旺則一。作者對眞正戲劇，所下的定義很簡單：「綜合多種伎藝，以表演故事，感動人」，如此而已。祇要能感動人，雖故事簡單，甚至沒有戲臺，沒有劇本，也成。因此他懷疑：像盛唐宮廷戲的物質設備儘管高，實際上也可能沒有幾本眞正好戲。另方面，像留杯亭在長安市中演戲多年，予羣衆印象很深，大家雖看到他塑像的背面時，也會認識他，而共加喝彩；又像中唐盧綸在洛陽小村鎮上所欣賞的一種草臺戲——郤翁伯，竟能深深地感動了那位詩人；又像杜佑在長安市上所常看的，平民化的「盤鈴傀儡」，竟使那位退職的宰相着了迷！——在這些當中，反而會包含有許多眞正的好戲。

可惜留杯亭生平的拿手好戲，究竟是些甚麽，郤翁伯及「盤鈴傀儡」的內容如何，目前都無從曉得，上面的話便嫌空洞。但是我們若在形式最粗糙的戲裏面留意，像猴戲的「侯侍中來」，所有的本事、演出、主題、效果，都已明明白白；同時在伎藝上，又能歸結到所謂高度的「二重諷刺」上來，便與上面所舉留杯亭等例子大不相同了。就是說：這一套猴把戲裏，戲劇性很強！不可用傳統的看法，指它爲百戲、爲雜伎，而把它趕出眞正戲劇範圍以外去。在宋金元南戲、雜劇與院本內，

一般承認爲眞正戲劇的，所含有的戲劇性，未必一概比它強。作者特地指出明代著名的諷刺汪直的宮廷院本，便是完全抄襲「候侍中來」，並有多方面一致的記載，證明演這一院本以刺汪直，確有其事，十分可靠。——像這樣，算把唐戲的精神給說實在，而不是主觀的空論了。

在瞭解這件事以後，再去看李龜年於玄宗面前演安祿山的「阿與我死也」，高崔嵬在敬宗面前演「見屈原」，敬新磨在莊宗面前演「縱民稼穡」三件事，都礙於記載的不健全，沒有得着它們完備的戲劇形式。所以連本書作者，也尚未把它們列入第三章劇錄，都還不過見於附載的優語裏面而已。而等待有關的新材料發見，再爲定奪。我却主觀地感到它們都是眞正好戲。尤其「阿與我死也」，照我看，當時必然已用戲劇形式演出。它的政治意義很高！可惜當時雖然有一個極聰明的李龜年，却終於未曾點化得一個極糊塗的唐明皇，挽救不了唐代前面二百年中最大的一個危機，消弭不了安史二人引起的一場大亂。像這樣的戲劇境界、戲劇作用及有關的歷史遺憾等，在後世戲劇本事裏，簡直少見；後世論戲劇的文字裏更是少談——簡直未談。這事若早給洪昉思注意到，也許已採入了他所寫的長生殿，而增加了它的價値，亦未可知。

因爲以上這種情形，我忍不住要設一個譬喻，向本書作者再度冒昧：把這一部書，看做不是書，而是在一片空地上用布圍子圍了起來，裏面鑼鼓喧天，正由伎藝人在作場，場外聚了好些人，却面

帶懷疑，對於這布圍子裏究竟要的是甚麼，大家都猜不透。而我一人獨承班主的許可，先溜進布圍子去，看了個飽。尤其看到「阿與我死也」，我在裏面不覺大鼓其掌，一邊點頭，一邊又激動地溜了出來。外邊人見我那樣高興，一齊攔住我問：「這裏面是演戲嗎？」我肯定地說：「是！」「不是雜耍嗎？」我馬上連連搖頭。

假如有人嘲笑說：「本書替唐戲捧場，你又在替本書捧場」，我就得對此事，提出進一步的意見來了。我正感遺憾：本書對於「阿與我死也」的豐富意義，並沒有發揮，要好好地補一補纔是。總算因爲有了這件事，作者纔把李龜年列入盛唐優伶之中去。不然，按照作者著錄唐優伶的標準，李龜年不過是個吹觱篥的能手，又曾在沉香亭畔，唱過李白的清平調，是個「皇家梨園弟子」罷了。至於演戲的優伶裏，是不會有他的份的。我們如果這樣看李龜年，怕便未必確當了。況且這條材料，全不稀奇，是新、舊唐書安祿山傳裏所有的。按事實，首先設那布圍子作伎的是舊唐書，並非本書。國人對李龜年這番演出，自從有舊唐書以來，已看了一千年之久了，但並未聽見有人與奮過。最近本書纔開始指出它的戲劇性，我纔首先來喝個彩。若說捧場，該是捧的舊唐書的有遠識。它既不是崔令欽的教坊記，也不是陸羽的教坊錄，也不是段安節的樂府雜錄，並未在寫那些像史記的滑稽列傳，或五代史的伶官傳。它以正史的身分，卻肯紆尊降貴，在普通列傳裏，活生生地替我們留

下這樣一條可寶貴的古劇材料，做夢也想不到！我們應還現有的資料，老實透視及此。

這些話，並非我在誇張個人的嗜好，而是暗中說明了一件要緊的事：凡求認識我國古劇、瞭解我國古優，若照過去四十年的那些辦法是不够的；至少應照本書所建議的另一些方向，增加入另一些辦法。外國的關係固要查明，本國的根底首應摸清楚，摸個徹底！本書裏說得好：「知己先於知彼，求眞重於求源。」本書於唐戲，著重闡明它具體的戲劇精神，每每表示：旣不可放棄唐戲的全貌，尤不可失却唐戲的全神。假使唐戲於其全貌之外，果然尚有甚麼全神在，聯合此種全貌與全神，當然纔是所謂「眞」。這種「眞」，又如何能不去求呢！

書中因爲「知之爲知之，不知爲不知」，纔有百問之設，以渴求其所不知。讀者對於作者這種表示，料想會有很多反映，不會終於冷淡的。書中於述學態度，主張坦白。照它所說，本其所知，和盤托出，無所保留。當其揭了前幕，同時就打開後壁；當其伸出左手，同時並不拳起右掌，想變甚麼戲法。這是對的。因此，書中立說雖往往與衆異，而遇到不合於己說的材料，依然舉出來，並不隱藏。例如在西涼伎裏，討論宴終人散的情形，引了各方面有關的唐詩；在梨園考裏，把蘇源明的矛盾說法，也引出來：都是我曾查着的。可是作者遇到問題，不肯與別人苟同的勁兒，却很堅強！在述樊噲排君難戲裏，勸人把王先生對於這戲的看法完全放下，竟說：「與其誤執，不如空手。」

這句話雖平常，我認爲很重要！却是一個原則，對任何方面都該應用。這與上文所見，他不主張在本業之外，隨便來一個溯源，應該是一貫的。

繼續王先生宋元戲曲考之後，對於我國戲劇的研究，國內外都推許青木正兒先生的中國近世戲曲史。但近來有了周貽白先生的中國戲劇史，算是把青木先生書中元代以後的疏誤，補正了一番，有了任先生這部書以後，把青木先生書中論到宋以前的地方，有那些不合，又辨正了。究竟是治中國的戲劇，中國人不當貪懶，而一味煩勞外國人代庖，便覺滿足。如果中國的歷史，中國人自已終於弄不清楚，還做甚麼中國人呢！固然學術沒有國籍，我們的胸襟並不狹隘，外國人在學術上解決中國歷史的問題，我們祇有歡迎，沒有其他。但是我們却不願意本國人在這些地方，遲遲不動手，怕招褒貶，一味坐享其成，甚至保守、因襲。

所以從考據工作說，在諸史之後，再有一本書轉變風氣，爲第二期工作領個頭，接着有漢戲、宋戲等斷代的專著出來，徹底解決了各代的問題，這是需要的。及至各代的專著都齊備了，算數了，那時再重編通史，那種通史，就靠得住了。

四

此書祇論戲劇，不論俳優、百戲等。關於俳優，作者認作古優戲的直接外圍。他擴充了王國維先生的優語錄爲優語集，不但確定體例，收了歷代優語二百多條，連有關俳優的記載與議論，也都收了。我說：那些有關百戲的材料，從西漢到五代，在這次發掘古優戲材料中，一定同時碰着不少，而且是些原始記載，不是文獻通考裏的抄襲，抄得錯誤百出，爲何不將它們好好聚攏來，順便解決一個問題呢？就這樣聽它們又散了，豈不可惜！作者說：唐代百戲雖也叫「散樂」，但它所用的樂、舞、歌、辭四件事，幾乎都是借來的，沒有見到唐人爲了百戲所用，而有創作。例如戴竿人歌舞破陣樂，蠅虎子舞涼州，舞馬配傾杯樂等等，已說明它們並不一定需要有甚麼專用的曲調與歌辭。教坊記、唐會要等曲名內，除了帶竿子外，再找不着爲百戲作的曲子了。這與他的研究範圍不合。他是單人研究，並無臂助，精力有限，不容分散，所以那些材料確曾跑來手邊，也都撇了。他要嚴守他的研究專題，旁人既然幫不了他的忙，也就勸他不來。不過我看到那麼多有用的材料終於散了，實在可惜，頗覺怏怏。

作者說：此書雖原是一個半邊體，應叫做「唐戲弄甲編」，但也不必站在唐伎藝的立場，一定去求全。倘站在戲劇的立場，承認它在我國戲劇史上，佔着中堅的一段，已經自爲起訖，也未嘗不可。若定要認它的現狀僅僅是個半邊體而已，便有如上弦的新月，光雖嫌弱，卻是清的。若補上百

戲，補得不好，未成滿月，反而渾濁黯淡，成了蝕月，便可惜了！我聽作者此話，知道他最愛惜唐戲所稟賦的「戲劇性」，無論補不補上百戲，最好不要去損傷那「戲劇性」的分毫，這也難怪。我看全書的態度，是打算負重致遠的，不是討巧討好的。不但磊落，而且強韌。拈上一個問題，又每每傾筐倒篋，竭情盡致，沒有遮攔。若說它的託體與風格，像天上新月那樣的纖弱，太不符合它的氣魄了。於此我們不妨承認作者的意思：專門站在戲劇的立場去看它，它的輪廓是已夠圓滿的了。說它滄滄涼涼，像一輪明月，在寥廓的天際，噴薄而起，寫照出那一千餘年前，許多有聲有色、有芳香也有棘刺的動人的景況，庶幾相近。——這並非主觀地單純烘託本書對於唐戲的寫照如此，乃基於唐戲本身的「圓滿性」，首先就是如此。同時正指着有些唐戲對於唐代社會，以及唐人生活的寫照，原就是如此。

一九五五年二月，王悠然。

弁言

近四十年來，王國維首創宋元戲曲考，海內外人士編著我國之戲劇史者，遂紛紛焉。即在文學史中，亦樂道戲劇制度之演變，或戲曲聲樂之興衰等。惟所詳者，皆趙宋以後之事；次之，反爲周秦前後遠古之考據；而獨略於唐五代之三百四十年。綜其所述，不但對我國戲劇發展之重要情況，戲劇作用之理論依據，乃至劇人爲廣大羣衆利益而犧牲之偉大精神等，均有所疏，且於史料之近在眉睫者，亦每置之不顧，未曾參考。則其所論列者，去事實眞象，尙有甚大距離，所必至矣。於是治古劇者每問「唐戲何在」？有不勝茫然之感。治元劇者惟向梵劇追求遠祖，仰攀血統。……蓋近來學者，都不免爲王考所囿，於唐五代戲劇誤會之甚，不啻已儼成見。更有謂吾國古代原無戲劇可言，主張將王考首章上古至五代根本剷去者，看似見解超出王考之外，實則信上古至五代無戲劇可言，仍以王考爲依據耳。見王玉章宋元戲曲史商榷。

王氏肇始此學，據戲曲考源。覺我國各體文藝，皆有其明顯之淵源，惟金元戲劇一若突如其來者，不應如此，誠然。顧王氏於我國戲劇之源，窮搜冥索，全從歌辭方面體驗，而忽於戲劇之其他種種；

又存在「無劇本便無戲劇」之心理，結果乃斷定我國戲劇演進之關鍵，最早在有宋一代。殊不知不言文辭則已，若言文辭，宋之孕育力與滋長力，遠不及唐，可以斷言。王氏僅將所謂突如其來者，由金元移前半步，而落於宋，實際上並未探得眞源，於其藝之來也，依然感覺突如，未嘗了事。賀昌羣於元曲概論中，探究宋元戲曲淵源，而信其在漢唐之外國樂舞，以爲乃王考所未及；因而掩蔽唐人說戲劇與戲曲之種種明文於不顧，恰墮王考及戲曲考原限定套曲爲戲曲之偏見中，不自覺也！後來靑木正兒編我國近世戲曲史，序中遂曰：「戲劇在唐以前，殆無足論；至宋，稍見發達。……」夫唐代戲劇，自身縱未發達，其爲後來稍見發達者之前期根源，應能當之。旣爲前期根源之所在，亦何至於「無足論」歟？知靑木氏於此，與賀氏同，並所謂根源者，亦不承認在唐也，未免過矣！又如馮沅君中國文學史簡編論漢唐曰：「縱觀這千餘年的戲劇，眞是幼稚得很！旣無正式的舞臺，又無寫定的劇本，祇是隨便頑耍而已。」數語純從後世之戲劇形式出發，已有未合；但對此千餘年中最後三百餘年之戲劇作用與意義，有「隨便頑耍」之體認，殆已臨其實際之邊緣，若再轉進一步，便觸及本體；惜馮氏猶少此轉進，致所論乃未中肯綮。又如李家瑞文由說書變成戲劇的痕迹，專主戲劇之源在說書，認此爲「着實」之談。孫楷第文傀儡戲考原，認爲宋元戲劇乃出於宋傀儡與宋影戲；並世同此主張者，大不乏人。按二家立論之前提，均非先完全否認唐代有戲不可；不然，唐

如有戲，不啻釜底抽薪，諸說便皆蹈空，是非有不俟辨矣。

吾人於此，對下述歷代文化之關係，乃不得不興疑問：舉世並無人否認宋元音樂之因於唐樂也，宋元舞蹈之因於唐舞也，何也？若宋元之文與唐文之關係，宋元之詩與唐詩之關係，乃至宋元書畫、雕塑諸藝，與唐代諸藝之關係，亦從來無人否認也，何也？關於唐五代戲劇之記載，雖然零星散漫，但並不冷僻，人皆可知。今獨截然否認宋元之戲劇與唐戲劇間，必然之啓承淵源，而另將此項關係，泛繫於宋說書、宋傀儡、宋影戲與梵劇等，直於戲劇一端，單獨割斷唐與宋元間之歷史關係也，可乎？否乎？及近年，許之衡戲曲史始主張隋唐已有「故事戲」，與後世較，異在單複，而不在精粗；董每戡中國戲劇簡史始於「文學性」外，兼重「演劇性」；周貽白中國戲劇史始於案頭所有歌辭、曲文、劇本而外，以同樣力量，注及其他；周氏述隋唐歌舞與俳優，始強調考索唐俳優所嘗有之進展。雖許氏並未能確指隋唐戲曲所在，後二家亦皆言而未行，董氏對於唐戲，並未發揮其「演劇性」，而周氏亦並未考索其俳優之進展；但較之王賀青木馮李孫諸家，在意趣與路線上，已均覺漸漸端正之可貴！即與上列之一可否問題，應如何解答，已甚接近矣。其中如青木氏之偏見，雖曰王考啓之，王氏究未嘗欲人隨之步趨不移也，則亦不能代任其失耳。——聊舉一斑，以見梗概。諸家理解亦有極精闢者，本書悉已採錄，可按書後索引以求。

王考專舉宋元，青木史標明「近世」，李文闡揚說書，孫文刻意傀儡，其略於唐代戲劇之存在，猶有可說。至凡為我國戲劇作通史者，性質有別，責任不同，當不可亦如此。顧一論及唐代戲劇，近人不曰材料難得，卽曰輪廓不明，俱有無從着手之感。其實何嘗如此，試而後可，當不必太計成敗耳。本書乃不計成敗，首先於此嘗試之結果，專述唐五代戲劇，淸理其條貫，而著明其精神，期對已往戲劇史、文學史內，在此部分過分簡略與武斷處，作初步之補正。於舊說曾經過目，認為未安者，皆詳為辨析，坦率陳詞。目的並非考原，特向有志考原、從事考原者，介紹比兩宋更提前三百四十年之種種實際資料，及王考以來四十餘年中，學者於此已存在之種種分歧意見，而促其於此一事，重新體認，重作結論耳。

惟書中論多於述，破多於立，枝多於本；雖戒蔓引，仍傷塗附，體例未善。至於取材，作者私人久無藏庋，成都典籍亦非充盈，公私求假，未饜飢渴，往往殘編不全，善本難得，惟竭其力之所能致而已。就此初步研討結果，以驗唐戲面貌之已經呈現者，依然未脫模糊階段。當俟後編，續為增訂，庶幾有進。若初稿之任務，祇重在矯正觀感，引起興趣，展開門路，抽繹端緒而已。舉凡求而未見之材料，與存而未決之問題，具詳編末，題曰唐戲百問，以供讀者揣摩，並俟學者指示。倘因著一人之寡陋，遂導致學林之鑽研，索隱鈎潛，衆擎共舉，而使此一代之藝事，得以漸次昭明。

事之可幸與稱快者，寧逾於此！

昔胡元瑞縱觀唐迄明代伎藝情形，以爲唐人能賞樂舞，尚未能賞戲劇，至元明人始能賞戲劇。見下文法藏節（九）。本書論證稍廣，便知其說未中。但胡氏於此，固曰：「人不深考而已」，而未省其己之偏識輕斷，亦何嘗深考也！毛奇齡求我國戲劇之發展，堅信歌舞之合於一人，歌辭作代言，而又搬演故事者，至元劇始有其制。今則僅據教坊記述盛唐踏謠娘一劇之情形，便已足以搖墜其說。但毛氏於此，固曰：「世人不讀書而已」，而未省有關伎樂之記載，依然「煙海」，亦何從遍讀，用以自矜！王考自序，謂材料自集，種種說明皆創獲。觀其精審之處，幾乎穿穴萬卷而後下一義，誠然重矣！然於唐戲情形，却隔膜之甚，與胡元瑞同。且其書四十餘年來，影響獨大，非他編所能比。而王氏於此事，固曾推許胡氏，指李調元楊恩壽之曲話爲「不知而作」。詳見錄曲餘談末。却未省其己書之於唐，在「不知而作」方面，實未必有減於李楊。若李楊二書之影響後人，則迥非王考比也。——三君皆通才，於人我之間，偏其明昧，尚至如此，一經指陳，皎若燭照，誠知學術之廣，與著述之難矣！本書在三君之後，於古今成說，凡認爲不安者，不自度量，遍推癥結，甚至辨析毫芒，不留餘義。顧尚不慄於三君之前車，而敢復蹈其聯轍歟！當知有必不然。爰貢愚妄，就正國人。尤懷遠近師友之見及者，嚴爲檢校，多發膏肓，當又不以已舉之百問爲限矣。

一九五五年乙未端陽後在成都，半塘。

凡例

一　此書述唐代戲劇，兼及五代。起公元第七世紀初，公元六一八年，高祖武德元年。迄第十世紀中，公元九五九年，宋太祖建隆元年之前一年止。三百四十三年。

二　南北朝與隋之戲，爲唐戲之近源，故於首章有溯源專篇。宋戲情形，亦關係密切，於詳明正變，辨別異同時，不能無述，每列比較表，以簡括見義而已。

三　上而漢晉，下而元明，時代距離較遠，祇於考索源流之必要時，有所引論而已。海內如有闡述漢晉兩宋各代戲劇之專著，願以此書，相與銜接。

四　唐戲部分，致力較勤，敢自承專業。其他溯源、考異，學無根底，皆爲擬作，一切有俟上述專家之專著爲準。

五　在唐代戲弄範圍內，嚴限於戲劇一體。凡正面之研討，不及百戲，次章述猴戲除外。不及普通歌舞，或普通俳優，更不及講唱或說話等雜伎。

六　書內以辨體、劇錄、伎藝三章爲主篇，餘爲輔篇。於首章溯源以下六節，作歷史敘述，以

首章次節之去藏代結論。

七　除依據舊籍中有關之資料，敍述唐戲外，並於所見四十年來國內著作之涉及唐戲者，悉予商榷評訂。此項專著，初步引七十餘種，論文引八十餘篇。

八　直接依據之資料，引入正文或注文。其間接參考之資料，附錄於各章之末。

九　有關唐戲之一般參考資料，非章節後之「附錄」可歸者，編爲「附載」，殿於全編之後。茲暫列優語、傳說及問題等四篇，容續有增。

十　編首詳目，表現章節以下逐段之綱領與內容，重在標舉要點，羅列意義，不必皆與原文之分段相配合。

十一　書非定稿，諸待補充。惟一辭、一說，每已多前後互舉，頗見錯綜。爲便檢查，以求貫通，兼應其他種種需要，爰有「索引」之附，列二千四百餘條。

十二　此書爲研究「唐代『音樂文藝』之全面」中，具體報告之一。原分唐代有關音樂之文藝爲八：一聲詩，二長短句，三大曲，四變文，五戲弄，六酒令著詞，七雅樂歌辭，八琴曲歌辭。除四、七兩類外，餘並有專述，與此互相參閱，庶得其全。

十三　資料爲唐史或有關戲劇之專著，在本書內凡引述頻繁者，擇尤各用簡稱，稍減煩瑣。臚舉

於此，以便讀者隨時查對——

崔記——唐崔令欽教坊記；
段錄——唐段安節樂府雜錄；
舊書——後晉劉昫唐書；
新書——宋宋祁新唐書；
陳書——宋陳暘樂書；
王考——清王國維宋元戲曲考；
徐史——近人徐慕雲中國戲劇史；本編次章之參軍戲節及四章各節，有簡稱「徐釋」者，乃指徐筱汀釋旦及釋末與淨二文。
青木史——日人青木正兒中國近世戲曲史，王古魯譯本；
許史——近人許之衡戲曲史；
董史——近人董每戡中國戲劇簡史；
周史——近人周貽白中國戲劇史；
盧論——近人盧前中國戲劇概論。

唐戲弄目錄

此項目錄，所以詳見章節以下逐段之綱領與內容。但祗在標舉要點，羅列意義，與原文之分段並不完全相合。

第三章 劇錄

補說

第一章　總說

一、正名

從內容說，此書應正名曰「唐戲弄甲編」，不宜曰唐戲弄。因依漢以來之典籍，所謂「戲弄」，顯有兩部分：一爲百戲，表現體力、器械、動物之技巧，配合簡單音樂，其效果使人驚奇而已，乃後世所謂雜耍或把戲，參看下文引弄譜轉引元史百官志語。近代屬之馬戲範圍。一爲戲劇，乃演故事，有情節，以感人爲主之一種綜合藝術，配合複雜之音樂，而表現於歌唱、說白、舞蹈、身段、表情之中。本書所述，限於戲劇，並不及百戲範圍。倘另有詳述唐代百戲者，舉爲乙編，合此書而總稱唐戲弄，庶乎名實相符。唐人雜戲中富有戲劇性之傀儡戲及猴戲兩項，仍劃入戲劇範圍。馬戲，唐人曰「馬伎」，如全唐文載敬括有戲內人馬伎賦等。

從成果說，此書宜稱「唐戲弄存說」，尚不足稱唐戲弄。因唐代任何完整之劇本，或劇辭之曲譜，或詳細之劇目，今日尚無從寓目；此書所據者，僅零星資料而已。專憑此種資料之本身，每難成說，必賴有推測與理解以聯綴之、彌縫之，繫點爲線，而面、而體。譬如僅得古陶碎片若干，試

爲拼合膠附，以求原器之具體輪廓，其間都不免蹈空逞臆之處，較之原器，即隨在可以造成錯誤也。認一二碎片已是原器之表現，無事另求，固屬大誤；若主觀安排，率爾從事，又何用多此欺人之舉！近世發現有關唐代文獻之大宗新資料，厥爲敦煌石室之寶藏。顧石室內容，五十年來所已公布者，其中尙少可信爲戲弄方面之直接資料。致近人專門爲此，已作「第二石室」之幻想，其窘迫失望可知。見周史論隋唐俳優。敦煌曲辭內，頗有演故事者，變文內間有作劇本形式者，已據以成立假說若干，詳五章論劇本及末章論變文關係。參看下文五章伎藝一節劇本內「戲曲著錄」（二）。　劇本、劇目、曲譜等縱不可覯，不得已而思其次，次之又次，於唐代二三重要專著，如盛唐崔令欽敎坊記之足本，或晚唐段安節樂府雜錄之正本等，倘一旦復顯於世，俾此編於唐代戲弄內重要情況，得有具體之決定，翔實之說明，亦庶幾可稱唐戲弄，而爲憾較少耳。參看下節去徵。　特他日之足稱唐戲弄者，必自目前之「唐戲弄存說」發展而來，此一初步之「存說」工作，亦終不可少。

曰唐戲弄，不能違前人編全唐文、全唐詩之例，劃五代之戲劇於範圍以外。五代於唐代之各種音樂文藝，均有密切聯繫，演其流變，以遞入北宋。今日所見五代部分之資料，上與唐代關係，遠較與其後北宋之關係爲大。尤其後唐，因莊宗之特殊嗜好，使燕樂系統之戲劇，在發展上，竟臨一極活躍之階段，雖玄宗以來之所未有，却爲玄宗以來之所育成。此一部分，目前固尙未得具體之理

想資料，但不能肯定他日之不發現。故五代戲劇，必須於本編中，與唐戲作貫通之研討，不能分割。本編名稱雖僅曰唐，含義正兼包五代在內。

用「戲弄」二字專指唐五代之戲劇，乃本書始有之事，於唐人記載中，明徵無多。下文引徵錄所見等兩條。但其事實之依據，在「兼指」之中者，則自漢以來，即已有之。漢桓寬鹽鐵論稱民間之戲弄，實兼賅百戲與歌舞戲兩類。詳四章論生旦。唐李庾西都賦曰：「戲族咸在，百弄迭啟」。「啟」，一本作「作」。「戲族」二字尤妙！可能卽包含戲劇在內。對於此名命意之廣，應以桓李二家之說為準的。雖然，本書所以曰「唐戲弄」，而不曰「唐戲劇」者，猶不僅以其含義之量為寬廣而已，且取其義之本質，比較恣肆、活潑、而眞實。正緣曰「戲弄」，較之曰「戲劇」，益足表現唐戲之特性與眞面也。茲就「戲」、「劇」、「戲劇」、「弄」、「戲弄」五辭，次第詳之。

曰「戲」、曰「劇」、曰「戲劇」，唐人早有。如唐代民間流行之太公家教曰：「食無求飽，居無求安，聞樂不樂，見戲不看。」變文集六。八頁。慧超往五天竺國傳殘卷，敦煌卷子。敘新頭故羅國情形云：「不見有歌舞作劇飲宴之者」。樊晃繼宗時人。杜工部小集序謂「江左詞人所傳誦者，皆君之戲題劇論耳，曾不知君有大雅之作。」左思蜀都賦：「劇談戲論，扼腕抵掌。」舊書一三〇顧況傳，謂其嘲柳宜城辭句，率多「戲劇文體」。杜牧西江懷古：「魏帝縫囊眞戲劇，苻堅投箠更荒唐！」太平廣記七四張定條引仙傳拾遺：

「與父母往連水省親，至縣，有音樂戲劇，衆皆觀之，定獨不往，父母曰：『此戲甚盛，親表皆去，汝何獨不看耶？』……」清李調元雨村曲話以爲「戲劇」二字入詩，始見此。按唐人於述兒戲詩中，多見此二字。如李白「謔浪萬古賢，以爲兒童劇」；杜牧「漸抛竹馬劇」；朱松「文章事雕琢，回視眞兒劇」！劉禹錫「往事黃先生，羣兒多侮劇」等皆是。諸家句中，看似泛指兒戲而已，但被李商隱驕兒詩，路德延小兒詩，用許多兒童模仿戲劇之實際行動證實，已不空泛，詳次章末節辨張飛胡、鄧艾吃二戲。盧論引雨村曲話後曾曰：「其實『戲劇』二字，在唐人已成術語了。」但對所謂「術語」，盧氏並未舉例。尤其突出之事例，乃晚唐李德裕文內，曾稱成都之「音樂伎巧」被當時南詔掠去者，有「雜劇丈夫兩人」，詳次章歌舞戲總。「雜劇」一名成立之早如此。至五代，而戲劇更盛，觀感益深，於二字之示意乃益切。如後周賜江南書曰：「苟不能恢復內地，申畫邊疆，便議班旋，直同戲劇！」最爲明著。惟「戲劇」亦有指戲玩，並無演戲之意者。如舊唐書十八下宣宗紀，謂宣宗在藩時不言，文宗武宗幸十六宅宴集，強誘其言，「以爲戲劇」。凡直接用「戲」字處，較爲普遍，但其用意每每泛入百戲，不皆專指演故事之戲劇。其中所含之戲劇意義，雖多寡量殊，但確屬存在，讀者却勿被混過！試看崔記一書前後所用，便可得其大概。記內始曰：「樓下戲出隊」；曰：「凡欲出戲，所司先進曲名，上以墨點者即舞」；曰：「戲日，內伎出舞」。自來讀者對此，無不以爲皆專指隊舞或獨舞而言，但其中實已包含戲劇在，如蘇五奴妻張四娘之演踏謠娘，容兒之演缽頭，阿布思妻之演參軍樁等皆是，詳次章各節及七章演員論女優。則從來不爲人所計及。其下文又

曰：「大面出北齊，……因爲此戲。」查唐代大面之演故事，爲戲劇，而不僅歌舞，詳次章大面。比較尙易爲人所理解，由此卽應體認：崔氏此語中「戲」字所含之戲劇意義，較之前舉三條所含者乃更多矣。顏師古注急就篇曰：「優，戲人也」。「戲人」之情形，顯屬初唐所已有，故顏氏得而用之，尤足爲上說之助。次章猴戲引唐詩，有稱猴作「戲劇」者，可參考。

在崔記、段錄、通典諸書中，凡言「戲」者，每同時言「舞」，後人遂認爲凡此諸戲皆歌舞而已。如王考，指蘭陵王曰：「其事至簡，與其謂之戲，不若謂之舞之爲當。」殊不知此所謂「至簡」，祇應認爲唐人記載唐戲之文字確乎甚簡而已；若其事在當時，是否「至簡」，憑據未眞，從何斷定？同一西涼伎也，元稹曰「曲」，且不曰「舞」，而白居易何以則曰：「弄爲戲」？二者距離之遠，幾令人難於置信。詳三章「西涼伎」節。故唐人凡言「舞」而不言「戲」者，已難盡信其止於舞；凡「舞」之上已言「戲」者，吾人今日，與其認作舞之意義多，毋寧認作戲之意義多。若「戲」下曰「舞」，卽不啻曰「演」，唐人於演亦泛稱曰「舞」也。如通典一四六：「歌舞戲有大面、撥頭、踏謠娘、窟礧子等戲」。又曰：「窟礧子，……作偶人以戲，善歌舞」。梁鍠詩：「刻木牽絲一老翁，……須臾舞罷寂無事……」老翁爲木強，難爲舞容；其曰「舞罷」，分明卽「演罷」。宋代所謂「舞隊」，內容則扮演故事；今日所謂「舞臺」，則戲臺也。唐人之稱舞隊、舞臺，亦然。參看下節及六章首節。

其次言「弄」。一般所謂「弄」，義原寬泛；至唐，而爲用益廣！舉其有關於伎藝者七——

一 使樂器發音成曲曰「弄」，如「彈弄」、「奏弄」等是。梁元帝纂要：「古琴……曲有『暢』，有『操』，有『引』，有『弄』。」琴論曰：「……『引』者，進德修業，申達之名也；『弄』者，情性和暢寬泰之名也。」唐書禮樂志：「清調、蔡邕五弄，楚調四弄，謂之九弄。」李賀䯀篥歌序，謂「朔客有花娘，善平弄」。冊府元龜五六九：「開平四年，……令內伎升階，擊鼓弄曲，甚懽。」唐代於曲譜曰「弄譜」。如白居易詩，有「代琵琶弟子謝女師曹供奉寄新調弄譜」。宋史藝文志載玄宗金風樂弄一卷，亦可能爲曲譜。新唐書藝文志載此，無「弄」字。敦煌卷子琵琶譜內有注「品弄」或「弄」者。

二 振喉發音以歌唱曰「弄」，一作「哢」，如「囀哢」、「嬌哢」等是。中唐沈亞之歌者葉記，謂有女子葉姓者，歌唱妙絕！參與長安聲家會唱：「當引弄，及舉音，則絃工吹師，皆失執自廢，」其曰「引弄」，不指弄歌，卽指弄樂也。明胡震亨唐音癸籤一、舉唐詩各體者之名：「曰唱者，曰弄者，……唱則吐於喉吻，弄則被諸絲竹」，可參考。

三 扮演某人、或某種人、或某種物之故事，以成戲劇，曰「弄」。如弄蘭陵王，弄孔子，弄郤翁伯，弄假官，弄老人，弄醉人，詳次章猴戲節。弄婆羅門，弄師子等是。傳燈錄十四載唐俯藥

山間雲巖：「聞汝解弄師子，是否？」曰：「是。」曰：「弄得幾出？」曰：「弄得六出」。但西涼伎之弄師子，乃在演故事之中。崔記敍北齊蘇家婦之故事曰：「時人弄之。」——皆其例也。說文曰：「伶，弄也。」足見此義甚古。近代福建「莆仙戲」戲目，猶多曰「弄」，如弄加官、弄小五福、弄仙、四九弄、梁祝故事。番婆弄、（以上詳胡忌宋金雜劇考附「宋劇遺響」。）搭渡弄、砍柴弄、咀鬚弄、尾旋弄、車鼓弄，（以上詳謝家羣福建南部的民間小戲，戲劇論叢第三輯。）與唐代戲劇之曰「弄」，完全無異。謝家羣文曰：「從名稱看來，『弄』戲幾乎佔一半以上。『弄』是一種帶舞蹈比較多的調情小戲。如砍柴弄是劉海砍柴在山上，被狐狸女戲弄的一段。搭渡弄是桃花搭渡時，被渡翁嬉弄。……『弄』是民間戲的一種體裁。」據此，古劇遺規，不見於後世正統戲劇中，而暗暗保存於地方戲內，意義深長，殊不可忽。從地方戲之探討，以追求古劇遺蹤，將爲今後戲劇史之研究闢一新途徑，發展無窮，希望亦無窮，成果之大，可以預卜！今人有言曰：「戲弄、戲象，是不能爲人們所接受的。」類此事實所在，恐任何人皆須正視，若接受與否，固其次耳。（參看下文三章劇錄踏謠娘論「調弄」。）

四　扮充某種脚色，登場演出，曰「弄」，如弄假婦人、弄參軍（二者原爲戲劇之類名，轉爲脚色名。）等是。扮演某一類戲，如曰「弄鉢頭」者，可附見於此。

五　訓練及指揮物類，或牽引機械，使動作、表情，以成戲劇，曰「弄」，如弄傀儡，弄獼猻等是。明顧起元說略二四：「唐人詩中，往往有紀當時戲劇，如弄鉢頭，……弄老人，……弄鄒翁伯，……弄參軍，……弄化生，……弄胡孫……。」其中惟弄化生非戲劇，顧氏未求其解。

六　戲曲科白之中，對人作諷刺、調笑，甚至窘辱，曰「弄」。如崔記謂踏謠娘劇中，「調弄又加典庫」。宣和畫譜謂文宗時，見彩鸞在歌場中作「調弄語」，以戲進士文簫等是。德宗時，徐延光為優胡戲，詬侮李元諒之祖，亦惟有屬此類。詳三章科白類諸劇。列子：「鄧析顧謂其徒曰：『為若舞彼，來此案若？』」注：「世或謂相嘲調為舞弄。」至若唐才子傳：「帝詔學士等，為回波舞，佺期作弄辭」，謂調弄之戲。沈詮諷中宗復其牙緋：黃幡綽對宮內兩院女伎「僄弄百端」，見附載一「阿姑阿妹」條。李頎詩云：「聽董大彈胡笳，兼寄語弄。」則均在戲劇以外矣。史記藺相如傳：「大王禮節甚倨，得璧，傳之美人，以戲弄臣。」用「戲弄」之早如此。侯白啟顏錄：「白在散官，隸屬楊素，愛其能劇談，每上番日，即令談『戲弄』，或從旦至晚始得歸。」

七　綜合後四種意義而應用之，遂於「戲劇」之外，復有「戲弄」之一名。較之「戲劇」原意，其中所加調弄、嘲弄，甚至玩弄之成分，益為濃厚而明顯！且不必皆施之於人，有時用以自嘲、自諷、自弄。——此乃唐代戲劇最完備之意義。

以上七類皆屬伎藝，不屬文詞。宋詞有以新詞爲「新弄」、短調爲「短弄」者。在周密草窗詞內尤著。見全宋詞三二七三、三二七四等頁。

「弄」之含義，既先分儲於戲劇所有之各種伎藝中，合各種伎藝而成戲劇時，在作用與精神上，又貫注嘲弄、調弄之意，且多半爲百戲系統所無，而爲戲劇系統所特有者，於是「弄」之義涵，乃益爲寬博而豐富！然後知採用「唐戲弄」一名以指唐代戲劇，於義固不單純，於事亦非率爾也。茲再納上述種種於表解中——

- 戲弄
  - 百戲
  - 戲劇
    - 樂——謂之弄。
    - 歌——謂之哢。（亦間或寓嘲弄意。）
    - 舞——一部分爲武技之要弄槍棒。百戲之曰「踢弄」（夢粱錄）亦屬此。
    - 演——
      - 謂之弄。一部分具嘲弄作用。
      - 亦謂之舞。
      - 包含後世之所謂「科泛」。
    - 白——一部分具嘲弄作用。
    - 弄——對傀儡與猴之調弄。

驗之實例：太平廣記二二八魏文帝條引世說：「又文帝嘗云：『予於他戲弄之事，少所喜，唯彈棋略盡其妙。』」又二四八引隋唐間侯白之啓顏錄，謂白在散官，隸屬楊素，「愛其能劇談，每上番日，卽令談戲弄，或從旦至晚，始得歸」，乃指遊戲之事，不專指戲劇也。唐語林六：「國子司業韋聿者，皐之兄也，朝中以爲戲弄。」李公佐南柯太守傳，謂諸伎「爭以淳于郎爲戲弄」：皆指玩弄，亦不指戲劇。必如舊書二〇〇史思明傳，敍李光弼破史於太原時，「驍賊方戲弄，城中人、地道中人出，擒之」，乃專指戲劇。廣記二始指表演戲劇或百戲。又如段錄述漢和帝罰罪人石躭，「命優伶戲弄，辱之」，乃專指戲劇。廣記二五七引王氏見聞錄，敍朱梁時，封舜卿使蜀：「至蜀，設挵。參軍後，長吹麥秀兩岐於殿前。」（詳三章麥秀兩岐戲。）曰「設挵」，卽等於曰「設戲」。若讀爲「至蜀設」，或「設弄參軍」，均覺不辭。至北宋，此種名義，尚留存於所謂「五花爨弄」中；南宋獨脚雜劇，仍稱「獨弄雜劇」。見圓悟佛果禪師語錄八：「諸人旣是藏鋒，山僧不免作一場獨弄雜劇也！」按佛果寂於宋高宗紹興五年。然而其本質與精神，較之唐代，已漸變矣。明楊愼詩：「逡巡烏爨弄，嗽咷白狼音。」注：「烏爨，滇蠻名，唐世取入樂府，名烏爨弄。」不知唐世何人樂府中有此，姑存，俟考。

所謂漸變者何說歟？曰：於此當鄭重體認：在人格上，優伶嘲弄人，與優伶被玩弄，一出一入，距離甚大！在意義上，戲弄僅供娛遣笑樂，與戲弄兼有啓迪匡正，一華一實，距離亦甚大！唐戲弄不可磨滅之眞價，正須於此訂之。次章參軍戲節論「諷刺作用」，與末章首節論諷刺戲與諷喻詩之關

係，已詳其義。大概唐戲弄之所謂「弄」，有其最高意義在，乃編戲者或演戲者，用以嘲弄他人，託諷匡正，福利人羣；與司馬遷報任少卿書，所謂「固主上之所戲弄，倡優所畜……」，指伎藝人爲匹夫所玩畜，作弄臣者，恰恰相反！更與後世較：如金元院本一般爲「笑樂院本」，演者完全被動，供人取樂而已，不可能有自我情志之表現，與此亦恰恰相反！南宋周密武林舊事有「撮弄爲雲機社」語，明胡元瑞莊嶽委談曰：「撮弄，蓋元人院本所從出」。按由宋雜扮、或紐元子、或撮弄，演變爲元院本後，祇有捷譏笑樂，至多爲社會譏嘲，絕不能有政治諷刺。故胡氏又曰：「元院本但有詞，指說白。無曲，……此類以供戲弄而已。」其說甚嚴正！唐代優伶並非無被玩畜者，亦既衆矣！唐代戲劇並非無專供笑樂者，亦既多矣！但均不在本書所謂「唐戲弄」者最高意義之中，不可不辨。

清李調元弄譜「把戲」條曰：

古人謂「弄」，亦曰「戲」，非眞作戲也。潛夫論：「或作泥車、瓦狗，諸戲弄之具，以巧詐小兒，皆無益也。」史記所謂「曩者霸上棘門軍，若兒戲耳！」吳志孫綝傳：「敗壞藏中矛戟五千餘枚，以作戲具。」——即此所謂把戲也。元史百官志：「祥和署掌雜把戲，男女一百五十人。」——此類是也。故作弄譜。若戲文，則具載余曲劇二話，並不贅說。

李氏亦詔「弄」曰戲，但並非演故事之戲劇，遂與上文所舉「弄」字七義中之後五義亦恰恰相反，

並無以解於宋之有「五花爨弄」。觀弄譜上卷，列魁壘、影戲、猴戲，下卷列師子舞，溯及西涼伎，列鬼面，溯及蘭陵王，又何「而非戲劇？故李氏之說，實已不能自圓。李氏將全部戲弄皆劃入百戲——即把戲——之範圍，若按之上文所述唐戲弄當分甲、乙二編云云，可知其亦顯然未合。李氏編弄譜，事屬空前，誠可貴！但既曾說明弄譜之性質與其所另編之曲話、劇話不同，則李氏於「弄」字之理解尙未通，已灼然可見。此種未通，與一般人之意見甚接近，不僅李氏一人爲然。本書依據唐五代情形，所認識與所論斷者，實均與此異，亦不得不於開始處卽辨明也。李譜引潛夫論，指「戲弄」爲兒童玩具之事，引史記，並指爲兒戲。南北朝亦每以兒戲爲「戲弄」。如北齊書四謂文宣帝幼時「不好戲弄」。又三四楊愔傳，謂愔幼時，「出入門閭，未嘗戲弄」，皆是。柳宗元亡姊崔氏夫人墓誌蓋石文曰：「戲於家，游弄之具未嘗有爭。」牛僧孺雜錄人述稱：「姊童成操荆僕，弄調笑寡。」亦可參考。所謂「戲弄」者，若依古誼，誠「幼稚得很」！更不如把戲之地位，猶屬成人之所爲。惟古誼所在，後來已變，上文舉唐宋兩代之種種戲弄，無論指百戲言，或指戲劇言，均是實際伎藝，已並非兒戲。以清代人詮釋「戲弄」二字，乃專用漢魏之古誼，而不兼顧唐宋之事實，此則李氏一人之偏見矣！

「弄」字之於唐戲，除最完備之意義與最高之意義外，尙另有一甚重要之意義在，卽指充分恣意頑耍，亦唐戲特性之所在也。馮沅君中國文學史簡編謂漢唐所謂戲劇，不過「隨便頑耍」而已，

並不全虛。我國戲劇，自宋以來，漸趨於專精，乃縱的發展，爲歷史上以前之時代所不及。但唐五代三百四十年內之戲劇，實已先作橫的發展，爲後一階段立下甚廣泛之基礎。其廣泛程度，不止漢魏至隋所不及，就史乘中所得見之資料言。即自趙宋以後，迄於清末，亦杳乎不能追！在一般藝術之發展中，凡縱面專精，必爲橫面廣泛之進一步。誠然，戲劇也者，除形式外，尤重在具備其戲劇性。若謂在橫面發展中，戲劇性便貧乏，惟有在縱面發展中始豐富，則未必然。所謂唐戲弄之特性——恣意頑耍，依然存在，甚且充牣於此橫面發展之中。

戲劇之所以表現，雖不盡符於當前實境，要亦必爲實境之理想，爲未來實境之可能，然後始有人運用之於描寫眞實，使對未來之實境，預起啓發作用。此種運用之權，在後期專精之階段中，已僅屬於戲劇作家、名優、有劇團者、有劇場者，乃至上層更上層，爲文化教育事業之行政者，非一般人隨便得而操之。若在早期之廣泛階段中，則大不然，幾乎任何人皆能應用戲劇，以遂其精神上之意圖。唐戲劇之演員，固仍以優伶或賣藝者爲主，但皇帝、權貴、士兵、家僮、僧徒，及一般平民，……無論臨時或經常，皆可以有之。詳七章述非優伶之演員等。猶之唐代樂曲歌辭之作者，包含宮庭、民間，邊客、征婦，番漢、儒釋、工商、醫俠，……無所不有。試檢敦煌卷子中所載而綜合觀之，便知其詳，見敦煌曲初探。初不若宋以後之詞人，範圍如彼其狹也。

自來美唐人之諷喻詩者，皆知其多爲因事立題，「文章合爲時而著，歌詩合爲事而作」，白居易與元九書。「不爲文而作」，並不爲「嘲風雪、弄花草」而作。詳末章首節。諷喻詩如此，固矣；卽一般詩中，眞正卽事、卽物、卽景之作，亦同有興感之直觀對象存在，不比一片空想，以想始，亦以想終也。自來談唐人之創造詞調者，皆知其多爲卽事命題，以題名調。隨便舉例，如感皇恩、思帝鄉、拜新月、搗練子……之類，無不然，感恩、思鄉、拜月、搗練，……皆其事也。乃唐人在戲劇之作用中，此種因時卽事之風氣，亦非常濃厚！唐人之設一戲，有時不啻作一篇賦，寫一首詩，或創一隻曲調而已。不必爲專家之專業，更無時地、脚本、舞臺、戲場等之嚴格限制，直無往而不可以施也。周史五（一〇六頁）論宋雜劇曰：「役使故事，不爲情節所拘，方法層出不窮，幾乎想說什麼便說什麼。」此種情形，於唐戲尤然，可參考。其取材之眞實，初不限於王考所指之滑稽戲，或本書次章分類所指之科白類戲始爾爾，卽三章敍錄諸劇，如踏謠娘、鳳歸雲之反映婦女受壓迫與誘惑，西涼伎之以邊客思鄉諷失地，劉闢責買之暴露軍閥罪惡，麥秀兩岐作貧民生活之特寫，樊噲排君難之褒獎定難功臣，乃至蜀中猴戲，並以串斥官僚對百姓之淫威爲其主題，……亦皆一一緊切實際，因時卽事而作，未嘗蹈空。

橫面發展之極，人人能作戲，隨時隨地能作戲，事事可以戲劇化，在實施上，於勢必然脫略於戲劇之形式，而專重發揮其戲劇性。唐代社會中，此類之表現，形形色色，不可究詰。玆大別之爲

三種：一曰正式戲劇，一曰戲劇行動，一曰戲劇風。三種總匯於唐戲之所謂「弄」，因而爲唐戲之價值立一總說曰：「無限眞實」！上述完備之義與最高之義，則交錯於戲劇與戲劇行動中；若恣意玩耍之一特性，則彌綸貫串於此三者，無往不屆。茲於戲劇行動與戲劇風，各具例說如次；對所謂「無限眞實」者，亦卽略見其概。

「戲劇行動」，指其戲劇形式尙有所斷，而戲劇性特富！因種種環境之刺激，表演不容不認眞，乃使在場之普通觀衆或特殊看客，感覺滿足。甚至融眞境入戲境，設計使非演員助演或主演而不自覺，其表現更絕對眞實！對於設計者與觀衆言，實已致戲劇之高度效果矣。初唐太子承乾（太宗子，詳下文第四節。）因怨乃父管束太嚴，（太宗殺其所嬖俳兒。）覺自己之儲君地位已動搖，滿腹牢騷，遂恣縱嬉戲。自扮突厥可汗，大演喪儀；使衆人扮臣子，照突厥禮制，剺面、奔馬，環臨號哭；己忽復起，大言曰：「使我有天下」，將如何如何。（詳下文初唐節。）在承乾之如此自遣，實無殊於騷人墨客之自遣，寫一首長歌，或作一篇辭賦而已，旣不滑稽，亦無對人之諷刺，（謂其諷刺自己最當。）非王考所謂滑稽戲者能該；若其奏效於自己，則又遠非詩歌辭賦等所能比。玄宗朝，王難得健於武工。爲河源軍使時，吐蕃贊普子郎支都，恃趫捷，乘名馬，美鞍韉，略陣挑戰。難得怒，挾矛驟馬向支都，不暇門，直斬其首！玄宗召見，令於殿前，乘馬挾矛，作刺賊狀，大悅，厚賜。（新書一四七。）揣當時情事，必難得

自扮，而另有人扮郎支都；所演不必皆如陣上，但求玄宗「大悅」而已，其有緣飾，益爲戲劇化，可知。然而後世小說中，於百萬軍中取上將首級，有如探囊取物諸說，正由此來。南史四十薛安都傳載督將來「世梟猛，咸云萬人敵！安都單騎直入，斬之而反，時人皆云：關羽斬顏良，不是過也。」又六七蕭摩訶傳：陳北伐，都督吳明徹勵蕭斬齊將尉破胡，曰：「君有關張之名，可斬顏良矣！」竊謂薛之斬督，蕭之斬尉，均未曾以戲劇姿態；經過表演；後來小說中謂「於百萬軍中，取上將首級，猶如探囊取物」，應以受王難得表演之刺激爲主，結合南史云云，而有之耳。安祿山畏懼李林甫，腰漸漸曲，盛冬汗洽。林甫有所警誡，祿山則反手據床曰：「阿與我死也！」李龜年於玄宗前表演之，以爲笑樂。舊書二〇〇上，詳拼載唐優語。當時可能已是戲劇，若史書所述，猶是戲劇行動也。唐承北朝風氣，歷代皆舉行「三教論衡」；至中唐，經韋渠牟、白居易等幾度表演後，服裝、布置，枝詞游說，戲劇性益濃，終於被李可及完全改編入戲劇，詳三章十七節（九）。至宋金院本，猶搬演不輟，而變化多端；方其在正式戲劇之前一階段，則謂之戲劇行動也可。後唐莊宗時，敬新磨諫莊宗，曾矯責縣令之祇知重百姓稼穡，而不知重天子之畋獵，奏請莊宗殺之，種種做作，全是戲弄。除指揮其隨身伶衆，奔走附和外，並莊宗、縣令，及在場圍觀之農民等，一時皆被化入戲劇助演，而均不自覺，尤爲戲劇行動之典型。詳三章十七節（十五）。即莊宗之演「劉山人省女」，亦融眞境入戲境，參加者有自知之演員，有不自知之演員；後半全憑劉后激怒，表現眞實，而效果美滿！詳同上。從近代

戲劇觀念衡之，此乃戲劇行動；從唐代戲劇觀念衡之，應已是戲劇。此乃喜劇，充滿滑稽與諷刺，均就觀衆立場言。却施於家人之間，以極平常之服裝道具演出；非若初唐承乾所爲之悲劇，賴有人馬穹廬等盛大設備，又須務面流血，方能逼眞。如莊宗之所爲，在莊宗必不止「省女」一事，在當時必不止莊宗一人。「上有好者，下必甚焉」；此等行動，社會上擧凡好事者類能爲之，不足爲奇。以上所擧，審其性質，大都已內有故事，或外具行動，對人對己，恣意作弄，恣意頑耍，亦有託諷匡正者，於「弄」之意義，正好作充分之體會也。

所謂「戲劇風」，包含多方面：如一般人之愛好戲劇；習俗上之多設演戲看戲機會；平日將許多事戲劇化；……匯爲一種風氣，經常蟠拂於社會生活之中，與戲劇行動或眞正戲劇之間，沆瀣一氣，表裏相宣。〔一〕初唐進士之取名，每類俳優，有若紀子切、仞支、千尋、常無求、吳楚、江湖、閻梅之類，不以爲恥，詳七章三節。其故何歟？睿宗朝所有障車制之音樂歌舞，詳唐會要八三。〔二〕初唐循南北朝風習，婚禮中有「障車」之設，廣奏音樂，歌舞戲樂。〔三〕中唐在喪儀中，有「祭盤」之設，時而大演傀儡，喪主收淚看戲；其風之始，必亦甚早。詳下文溯源（甲）及初唐節。〔四〕新學士之入翰林，例弄獼猴戲，其始也若有所諷；告朔之羊，至宋猶三致意。〔五〕晚唐紀載，謂長安坊巷，擱街鋪設，通夜樂神。「設」猶「酺」，均謂伎樂也，均詳下文初唐節。其時俗可知。〔六〕弄孔子之戲，影響觀衆，在羅隱詩中，便使孔

子入末念酸。〔七〕白居易池鶴八絕及齋宅二三子贈答等寓言詩中，使諸蟲鳥並人格化，作代言問答。凡此文人所爲，雖在文體上自有所承，段成式京洛寺塔記就說過：「長安道政坊寶應寺中釋梵天女，都是齊公魏元忠的家伎。……他們實在是把菩薩當作實際存在的人來描繪。」見潘絜茲敦煌莫高窟藝術 亦可能受當時戲劇風之激宕而然也。〔八〕新書一七二杜羔傳，謂京師惡少，優戲道中，具騶唱、呵衛，自謂京兆，驅放自如，乃成人所爲之例。〔九〕李商隱、路德延小兒詩，備舉兒戲中模仿當時戲劇之脚色、服裝、動作、對白等，乃小兒所爲之例。〔一〇〕尤其南部新書壬所記，高宗曾一度設置「活道場」，廢土偶木像不用，而以內人扮菩薩，以北門武士扮金剛，周繞禮拜，極歡而罷。不但內人武士有所扮飾，卽高宗與一班周繞禮拜者，亦復在演串之中，並非眞正奉佛。肅宗上元元年八月，亦曾仿行假道場，見通鑑二二二。金元院本名目內，有喬道場，蓋本此。太平廣記二八九引北夢瑣言敘遂州于世尊「每夜會，自作阿彌陀佛，宮殿池沼，一如西方。男女俱集，念佛而已。」所謂宮殿池沼，非眞境，乃道場之布景耳。如高宗「活道場」事甚近之。〔一一〕溫庭筠乾𦠆子謂陸象先爲馮翊太守時，府僚歎其仁厚，遂相賭戲；有施粉黛，高髻、笄釵，婦人衣，在廳前學新嫁女拜舅姑，深拜四拜者，而象先不爲動。詳四章生旦節論弄假婦人。據明陸容菽園雜記十所載：海鹽、餘姚、慈谿、黃巖、永嘉等地良家子習爲倡優，曰「戲文子弟」；「其實爲婦人者名粧旦，柔聲緩步，作夾拜態，往往逼眞」，毋乃少見多怪。以明人戲內之所爲，不過如唐人之戲外而已。唐代戲劇風盛於他代，於此可見一斑；而當時戲劇水準未必十分低劣，又可以推。由此二事可以推想：唐人生活中，

正有無數種戲劇化之嬉戲在，不能不謂爲已成風氣。〔一二〕然以上皆戲劇風之顯著者，望而可知，更有其戲在骨，祇可以意會者，武后時侯思止事，足當一典型也。新書二〇九。侯原爲高元禮奴，暴貴。高懼，密敎之如何逢迎武后，果驗，遂以酷吏見信。侯言語俚鄙而訛，人多效以爲笑。侯嘗按魏元忠罪，手自曳辱；魏以正氣折之，侯反受敎。爲侍御史霍獻可所嘲。侯訴后，霍乃於后前，備效侯之鄙語，后亦大笑。此事全非封建時代之朝儀或官箴等所許，乃按戲劇意味而發展耳。后，且也；魏，生也；霍，淨也；侯與高，皆丑也：對白滑稽，表演生動，情節曲折，場面熱鬧，而諷刺深刻。史書如此，不啻說明一部極好之滑稽戲。初非有心戲劇，而自合戲劇渠度，乃無形中一種風氣使然耳。〔一三〕太平廣記二五〇引嘉話錄：「楊國忠嘗會諸親，時知吏部銓，且欲大噱以娛之，呼選人名，引入於中庭，不問資敍，短小者，通道參軍，胡者云『湖州文學』，簾下大笑。」〔一四〕太平廣記一八三許至雍條：「至雍閒遊蘇州，時方春，見少年十餘輩，皆婦人裝，乘畫船，將謁吳太伯廟，許君因問曰：『彼何人也，而衣裾若是？』人曰：『此州有男巫趙十四者，言事多中，爲士人所敬伏，皆趙生之下輩也。』」漢代之「弄田」制度，至唐猶著；〔一五〕晚唐王棨耕弄田賦曰：「事殊兒戲，斯爲敎化之先。」又曰：「戲或是戲，爲勝不爲。」後語說得極老實！乃唐代戲劇風極好之寫照也。漢弄田情形見黃圖言三輔黃圖三：「弄田在未央宮。『弄田』者，燕遊之田，天子所戲弄耳。」漢書昭帝紀曰：「始元元年，上耕於鉤盾弄田。」漢書昭帝紀「上耕於

鈎盾弄田。」應劭注：「時帝年九齡，未能親耕帝籍，故往試耕，爲戲弄也。」師古注「弄田，謂宴遊之田，天子所戲弄耳，然爲昭帝年幼，創爲此名。」

形成晚唐三教論衡之參軍戲，固如上文所述，早已種因於中唐「三教論衡」之戲劇行動矣；若此種戲劇行動之形成，實又有其更前一步之種因，表現在初盛唐三教分講之戲劇風，則亦不可不知。此項戲劇，乃完成於惟一名優之手；此項戲劇行動，乃構成於二三通儒達士；若此項之戲劇風，則又廣泛於學堂生徒之間。試看中宗時，方禁老子化胡之說，其答大恒道觀主桓道彥等勅曰：「……何假化胡之僞，方盛老君之宗！……履冰而說涅槃，曾無典據；蹈火而談妙法，有類俳優。」全唐文一七。——此初唐道教談講之戲劇風也。玄宗將行釋奠禮令曰：「夫談講之務，貴於名理。……爰自近代，此道漸微。問禮言詩，惟以篇章爲主；浮詞廣說，多以嘲謔爲能。遂使講座作俳優之場，學堂成調弄之室。」全唐文二〇。又禁止生徒問難不經詔曰：「或有凡流，矜於小辯，初雖問難，終雜詼諧；出言不經，積習成弊。」全唐文三一。——此盛唐儒學談講之戲劇風也。苟非事態風動，何至宜諸帝令——降之又降，南宋岳珂桯史謂伶倫多能文，俳語率雜以經史者，宜皆源於此風。高宗時，劉訥言以俳諧文十五篇進太子，事猶不奇；高宗斥劉之詔曰：「闕忠孝之良規，進詼諧之鄙說。」玄宗時張希嶠上表，據玄宗詔，斥爲「詞義鄙淺，有同諧弄」，恐已類劉朝霞所上之駕幸溫泉賦矣。詳五章劇本。謂非風氣所扇，又何至

於斯乎！唐代文人，有種種吿伎，接近講唱或戲弄中伎藝人之所爲，與此正合，亦是一種戲劇風，詳五章劇本節。

綜戲劇行動與戲劇風之兩類言之：唐代所見而於後世尚未嘗廢者，固然有，但多數則已爲後世不經見之現象，或不許可之行爲，乃唐人生活比較自由，獨能有之。兩類對於正式戲劇，不僅充作外圍，不但不相妨，且覺增色不少。尤其戲劇行動中之典型，若敬新磨、李天下所爲，粗野鮮活可取，且足爲正規戲劇之前身或其源泉。於此不妨假設一喩曰：近代正規戲劇，由高度藝術、高度設備組成者，譬之文人所爲律詩，詞家所塡慢詞。若唐代之此類戲劇行動，外表粗陋樸素，而內容眞實熱烈，則譬之民間歌謠、里巷小曲。後世政治社會既經變化，風俗習慣大不相同，然後此種典型性之戲劇行動，因不許可，始不存在。然唐人獨能有之，此種獨能有之意義，在我國戲劇史、社會史上，甚至在世界戲劇史、文藝史上，竊以爲非常可貴，値得稱述。孫楷第傀儡戲考原內，指漢唐大儺爲「戲禮」，戲劇出於戲禮。其說與此處云云乃兩事。因戲劇行動完全對人對事而發，不雜眞實；戲禮則裝鬼神，對鬼神，雖閒眞實者居多。

唐戲題材之卽時、卽事無限制，參看次章合生戲之演王公妃主；傀儡戲之演三郞三娘等。其演員之身分無限制，伎術錯綜無限制，構成之體制，甚至溝通劇內劇外，融成一片無限制，因而其流行如何廣泛，效果如何深入，亦難於限定，兼有「戲劇行動」與「戲劇風」充其外圍，互相表裏，遂形成我國早期戲劇於橫面之無限發展，玆名之曰唐戲之「無限眞實」；亦正顯示宋元明淸之戲劇，僅止於有限

眞實、部分眞實，甚至脫離眞實。例如傀儡戲，唐可以演三郎三娘，宋則曰「多虛少實」，詳次章十一節。唐戲之特性既在此，其所以稱「唐戲弄」，較之稱「唐戲劇」，尤爲確切者，其故亦在此。倘一切循宋元明清有限眞實之戲劇習慣、戲劇觀念，以衡量此早期之戲劇，自覺有格格不入處；但如此未免主觀太過，客觀將多被掩蔽，而事實眞象乃無從盡量暴露，斯不可以不慮耳。

以上對戲弄之含義，已闡明其深度與廣域；下節去蔽，「因唐說假借爲蔽」及「專從形式衡定本質」兩項中，尚另有所辯。此外，在研究上有幾種名稱，容易混淆，宜加判別者，並附見之——

一曰：以劇之類名當劇名，不合。例如大面、缽頭、踏謠娘，三者聯稱，認爲皆是歌舞名，自新、舊書樂志以來，已習慣如此，殆本於杜佑通典而誤會也。通典一四六曾連舉歌舞戲三事，但於大面曰：「出於北齊」，於缽頭曰：「出西域」，既不類故事名或人名，即明明指戲之類名；於踏謠娘曰：「生於隋末」，明明先指爲人之稱號，次由人之稱號轉爲歌曲名，再轉而爲戲劇名，較大面、缽頭，始終爲戲劇之類名者異！踏謠娘祇是演某一故事之某一本戲而已，未曾有若干不同之「踏謠娘」在也；大面譬猶後世之謂花臉，缽頭譬猶後世之謂黑頭，譬喻而已，並非謂唐之缽頭，即今日京戲內扮包公之黑頭。花臉戲與黑頭戲固多矣。若將蘭陵王與踏謠娘並列，便合，因二者同由人之稱號轉而爲曲名、戲劇名也。缽頭戲既祇有類名，從未見有劇名，惟有從闕，不必混而代用。缽頭爲類名，下章有的證。王

考，將代面、鉢頭、踏謠娘、參軍戲、樊噲排君難五名平列，稱為唐歌舞戲之「五劇」，誠何說乎！

二曰：以劇之類名當脚色名，由來已久。大面、鉢頭，在唐祇是戲劇之類名，尚未見有用為脚色名者；若參軍，則先是戲類名，再是脚色名。王國維古劇脚色考指參軍曰：「唐以前已有此戲，但戲名，而非脚色名也。」今按唐代除蘇中郎、踏謠娘、樊噲排君難、劉闢責買四名外，且未見更有何正式戲名，無論唐以前矣。唐以前戲劇中之謂「參軍」，皆戲之類名耳。段錄曰：「黃幡綽、張野狐弄參軍，李仙鶴善此戲」，亦戲之類名。因話錄之「參軍椿」，雲溪友議之「陸參軍」，王氏以為皆脚色名，但於「椿」字「陸」字之義，既迄今不詳，何從斷為脚色名？祇可懷疑而已。對「陸參軍」，已確知非脚色名，並懷疑亦可不必。且唐戲脚色之分析，又何至如許之細！王氏於「鹹淡」等，凡不得其確義者，皆委為脚色名，殊非，於次章參軍戲節辨之。至以蒼鶻與參軍對舉，然後二者始能確定為脚色名。在「參軍」，是由戲之類名轉為脚色名也。

三曰：以劇名當劇之類名，亦不合。傀儡戲又有「郭公戲」之稱，因漢代有人姓郭而病禿，滑稽戲調，於是諸郭皆諱禿；北齊時，有人以傀儡為其象，演其事，肖其滑稽戲調，以引歌舞，閭里中愛此戲，呼為郭郎，唐時又呼為郭公，後遂有稱傀儡戲為「郭公戲」者；乃以劇名當劇之類名也。

近人誤會以「郭郎」或「郭公」爲弄傀儡之技師，將劇中人移作劇外人，在解說上乃諸多窒礙。

四曰：以歌曲名當劇名，可行。唐戲弄原有正式名稱者極少；自來音樂之發展，每先戲劇一步，戲劇中又十九不離音樂，故唐人多以所用歌曲之調名名戲弄。如蘭陵王、踏謠娘、蘇幕遮、麥秀兩岐等，皆然。故今日於必要時，非代唐劇擬名不可者，倘其劇中原用歌曲，即用其歌曲名作劇名，最妥。如鳳歸雲、舍利弗、呂太后、唐四姐、急月記、趙十等，皆是其例。

他如唐之合生，絕非宋之合生，前者是初期歌舞戲，後者是說唱題詠。唐之猴戲，有別於宋之猴戲，前者演故事，入戲劇，後者未聞演故事，祇入百戲而已。宋之參軍色，乃演員以外，勾致舞隊或雜劇之執事人，已不同於唐參軍戲內之脚色。盛唐之梨園，乃樂隊之訓練所，並未演戲。後世誤用或借用。……凡檢討唐戲弄者，若見合生名，便認爲同南宋之合生，見猴戲名，便理解爲後世之猴把戲，見參軍色名，便以爲仍如唐戲內之參軍，見「梨園弟子」四字，便以爲即當時之優伶，……則皆不免爲名所誤矣！此亦名義之當正者，略舉數例，可以類推。下文四章概論，辨旦、徠、酸、孤等，確爲脚色名，並非人品名；七章於唐優伶之稱謂，曾列十餘種以釋之，亦屬正名範圍以內事，並可參閱。

二、去蔽

「去蔽」云者，廓清研究唐戲之一切蔽障也。因王考僅舉唐五代歌舞戲五劇、滑稽戲十劇而已，便曰：「唐代歌舞戲之發達止於此」，四十年來，國人信之；倘於十五劇以外，猶云唐戲，乃有「唐戲何在」之感。實則唐戲自在，近人於此，心目俱有所蔽，結果遂不聞、不見、不察、不求耳。本書既欲介其所已增者，並欲推其所未能舉者，於玆發軔，乃不得不先亟亟揭去此事之一切蔽障。「蔽」之來，或在客觀，玆曰（甲）根本缺陷；或由主觀，玆曰（乙）概念偏頗；二者交互爲用，錯綜表現，雲霧乃興，而眞象不著，玆目之曰（丙）成見爲蔽。——本節循此三部分立論，而各有分析，共舉二十五點。惟皆說明大意而已，其詳仍散見於下文諸章節內。

（甲）根本缺陷——今試問：唐詩何在？曰：在傳本中，且五萬首。又問：元劇何在？曰：亦在傳本中，且百七十種。若同樣問唐戲，則唐迄南宋之劇本，今日實均無傳，難於置答。近人於永樂大典本張協狀元等劇，指爲南宋人作，大致可信，而論證尚未足，有待補充。夫劇本不傳，猶可說也，宜有劇目；詳見三章總說內。劇目不傳，猶可說也，宜有具體之劇說。今劇目既無，而劇說又零星散漫，若有若無，鮮愜人意，又焉得不興「唐戲何在」之感！雖然，姑就劇說言：唐人於劇，並非完全無說也，特其所

以說者，多不在今人習慣之常態中，易啓誤會，認為無說耳。此中情形確切可舉者，約有四端：曰具說之書殘闕不完，難窺究竟；曰具說之辭每每假借古誼，浮泛不切；曰具說之辭每過於簡略，讀者爲之所局限；曰具說之辭有失之俚僻者，今人不能通曉。既存此四失，雖有說在，對一般人乃幾乎等於無說。能先知唐人於戲確有說，並知何說，而降心以求，然後庶可以知唐代確有戲，有在何處，並如何有。

(一)因唐說殘闕爲蔽。——唐人對於樂舞雜伎之專門著述，今所得見者，不過崔記與段錄兩種。陸羽有教坊錄，惜不傳。他如中唐杜佑之理道要訣或通典，內容雖亦及此，究非此事之專門著作，姑可不論。顧崔記原書之足本，雖清初猶傳，（瞿灝通俗編及淵鑑類函等所引可證。）乃因元人編說郛時，即予以删節，從此節本流行，而足本隱晦。足本內關於戲曲或戲劇之記載究竟如何，宋以來又從無人作具體介紹，遂造成今日之遺憾！觀於崔氏記踏謠娘一劇之空前詳備，及宋人編著如陳書、樂府詩集、能改齋漫錄、醉翁談錄、（金盈之撰。）曾慥類說等書中，偶然得見之崔記佚文，內容頗不平凡，乃可肯定崔氏原書內，必尚有其他關於唐戲之珍貴資料在。至於段錄之傳本，雖似未經删節，但闕文脫簡之多，尤甚於崔記之在諸叢書中。驗之守山閣叢書錢熙祚校本，即可了然。例如「鼓架部」條踏謠娘下，獨無一字說明；又以尋橦、跳丸等之百戲名目，作此部之結束，俱屬可疑。「俳優」條內，竟

屬入夷部之樂與舞，尤爲不合，顯非原貌。清俞樾茶香室三鈔二二，指段錄方響擊甌之文與其間，存在錯簡，亦可參考。宋人載籍中，對於段書轉錄稱引者雖多，但於此等有問題處，却無資料可供訂正。——設使崔、段二書今日俱得見其原著之眞面目者，料此處所謂蔽障之一部分，必可解除，而唐戲之眞象，今日亦定覺明朗。關於崔記，參看三章踏謠娘；關於段錄，參看次章唐人分類。

（二）因唐說假借爲蔽。——此層最有意義，最重要，亦最難說明。我國古代，向以禮樂爲政敎之本，二者居六藝首，於治一也。所傳禮經樂經，內容精博。三代秦漢魏晉六朝，無不以禮與樂相輔。一面又以音樂統率歌舞雜伎。凡不屬郊祀宗廟大禮所用，而在常禮吉、凶、軍、賓、嘉等，皆是。系統之內者，則樂爲俗樂，舞爲俗舞，曲爲俗曲。此種傳統思想，唐代繼承不輟，載籍所見，意味仍甚濃厚。但唐人一般之實際生活，則頗傾向於自由活潑，可以肯定。參看下文二章辨體傀儡戲（己）舞隊問題。如初唐以降，於外國文化之輸入，向來聽其自然發展，但隨在吸收，加以融鑄而已，並不排拒。於女樂、女優，乃上下之所同好，功令雖曰罷斥，實際仍然風行等等，俱可證明。此種涵蓋一切、大而化之之風度，與夫繼承本國歷史上封建傳統之思想一事，中間顯有矛盾。因力謀此種矛盾之統一，故在人事表現上，乃多存在表裏兩面，甚至加入側背之躲閃變化，而成多面，同時並行不廢。於是生活中作僞之方式，乃日趨複雜！尤著之例，如武后請禁女優，高宗從之；但中宗則看女妲演合生，至於媟狎、淺穢、淫褻。玄

宗開元二年立左右教坊，盡蒐天下色藝，又拔其尤者，入宜春苑爲內人，精練女樂，供自己享受。但另一面卻於同年勅天下禁斷女樂，詳七章首節論女樂。尤妙者如賈曾諫玄宗好女樂，竟謂「餘閑宴私，後庭伎樂，古亦有之，猶甚隱秘，不以示人。」已習慣公開作僞矣！此於士大夫之社會中，或文人之筆下，反映益著。茲姑就唐代樂曲之情形言之，作爲一具體之事例——

通典一四七載唐初貞觀二年定雅樂，六年制樂章，開元初祇用貞觀舊詞；開元末於樂章外，另有舊傳之五調歌詞，皆採自詞人雜詩，整比爲七卷之多，表面斥爲「鄭衞」，實際編作法曲，悉入燕樂。但此時朝野之歌者，則超越前進，已雜用胡夷里巷之曲，對此所謂「鄭衞」者，且感不滿，嫌其典雅難通；對彼貞觀所制之樂章，心理如何，殊不必問！乃舊書音樂志三曰：「今依前史舊例，錄雅樂歌詞前後常行用者，附於此志。其五調法曲，詞多不經，不復載之。」此中正強烈反映一種矛盾，卽同一時代之樂曲歌辭，實際上竟劃分爲三層：上層雅樂之樂章，除太常典屬與正史著錄外，幾乎無人過問；中層法曲歌辭，用近體詩，士大夫與一般社會，頗於燕樂之中被之管絃；若基層者，其初雖先由胡夷傳播里巷，流行久之，其妙者亦仍爲士夫與宮廷之所私好，樂工投其所好，遂至廣泛歌唱。此種基層之樂舞歌辭，爲正史所尤唾棄，固不待言，卽士夫文人，雖發乎至情，亦多依聲製辭者，乃因禮教所限，向不承認是己作，悉委爲樂工歌伎之篇，或謂原出民間之無名氏，絕不願自

己具名，亦不屑編入自己之詩文集。詳敦煌曲初探五章起源。戲劇歌辭之所用，少數採中層之詩體，多數則與此所謂甚層者接近，一經有搬演之容態相宜，其感召力乃尤強！不僅市衢里巷爲之醉心，同樣，亦士夫與宮廷之所篤好也。盛唐鉢頭，民間有，宮廷亦有，且以之祝嘏；詳下章鉢頭。晚唐拍彈，由李可及提倡於內，長安綸薄少年遂爭慕於外，如響斯應；詳下章拍彈。敦煌曲內，演故事者固多，代言問答者亦有，其原屬戲曲之可能性頗大，詳五章劇本。皆其明例。顧於此等戲劇之聲容，在文人筆下，偶須論述，究如何措辭乎？曰：初不願直接名狀，大都擬古，以雅言雅故出之；亦不肯首尾詳盡，大都略見端倪而已。此義下文另詳。當時之人對此雅言雅故、略見端倪者，聯繫其及身所歷，耳目所及，自尚足以體會；若後世人，祇憑此文字之表面而已，遽倚作考證之資，結果遂鮮不誤會百出，成見日深者，終乃留得一疑問曰：「唐戲何在」而已。換言之：唐代文人之談伎藝，能放膽實說者，祇限於樂、歌、舞三端；若談戲弄，則猶停滯在忸怩裝飾之階段，未到老實坦白之時。雖戲弄其實，而文人筆下，每每仍命之曰「樂」，曰「歌」，曰「舞」，僅得「戲弄」之意而已。後世人但從其所寫之正面，逐意以求，而不從背面、旁面，以窺其實，當然失之，——原有者失之爲無，原是者失之爲非。於說紛矣！支矣！於事則無裨也，徒足爲蔽而已。進一步者，如董行伯中國文學史綱，追求中國文學史上早期何以無小說戲劇與歐洲文學史不同之故何在，結果以爲乃受北方儒家思想之支配，認文章方爲經國偉事，若小說戲曲，視同

糜芥而已，傷風敗俗之害物也！故不願產生之。據其說，一若我國古代眞無小說，眞無戲劇者。未思儒家思想倘已佔得文學之正面，則佔側面背面者，必另有在。而傷風敗俗之作品，必然相激相蕩，產生愈多，流行愈盛，特封建傳統勢力甚大，不容其同樣著之竹帛，有以流傳耳。若在當時民間之傳寫、傳說、傳唱、傳演，則如故也，不容否認。唐雜曲與變文等，在未發現前，依董氏說，爲不能產生；既發現後，乃知並非不能產生，特以前未曾流傳而已，其事最爲著明，衆目之所共覩矣！其降一等者，如段錄「俳優」條，述唐參軍戲之來源甚明，而王考、周史及馮沅君之說一再誤會其意，詳次章參軍戲節；又述弄參軍、弄假婦人、弄婆羅門之類名俗者亦甚著，又被胡元瑞、王國維等，誤其句讀，周史糾之，分見下文參軍戲及生旦諸節。類此情形，不一而足。足見在古人當言未言，或言之不切，固有責任；若近代讀者，不得古人之意，動加誤會，並轉以誤人，責任尤大耳。

茲臚舉此種文字之實例二十條如次，大抵已屬戲弄之本身，亦間有僅在其外圍者，綜合以觀，庶幾愈覺具體——

唐人曰「踏」，有其實爲「舞」者。——語詳三章踏謠娘節。「踏」本謂舞，此又指戲劇中所穿插之舞，並非普通歌舞。元人所謂「踏爨」之「踏」，亦等於演。如散曲曰：「我又見鑑宋和踏了個淡爨。」葉玉華院本考認爲院本中有踏爨，可援此條唐例以辨之。

唐人曰「謠」，有其實爲「歌」者。——如雲謠集雜曲子之內容，卽歌辭也，而爲雜言、語體、代言、問答、演故事之長調劇曲。類鳳歸雲等，亦廁其間。近人循其名，但知爲詞選，有若尊前、花

間，却無從知其內容尙列有劇曲在。如踏謠娘之「謠」，乃舞臺上代言之歌唱，亦非散曲之唱，並詳三章踏謠娘節。

唐人曰「歌」，有其實爲「寫作」或戲曲者。——謂「作」爲「歌」，未免離奇，若在漢唐向稱詩爲「歌詩」者則不奇。李端在慈恩寺與耿湋等賦五物，有序曰：「遂賦五物，俾君子射而歌之。」其一曰凌霄花，公實賦焉。」實際爲賦詠，而名其事曰「歌」。於此可以體會其用辭之抽象寫意，已到如何程度。全唐詩話載元白劉韋同賦金陵懷古，白謂劉已探驪得珠，所餘鱗爪無用，「於是罷唱」。亦同此例，乃以「唱」爲寫作也。後世詩人遂曰：「唱和」、「首唱」、「絕唱」，皆謂作也。清楊楷孟鄰堂文抄亦有「賦詩卽歌詩說」。若以「歌」指戲曲者，如國史補謂義陽主劇「有『團雪』『散雪』之歌」，詳三章九節。

唐人曰「唱」，有其實爲「演」者。——初唐演合生戲，曰「唱合生」。中唐演義陽主，曰「歌於酒席」。分詳次章合生，三章義陽主。晚唐司空圖歌云：「處處亭臺祇壞牆，軍營人學內家裝。太平故事因君唱，馬上曾聽隔教坊。」軍人作內家裝何爲？乃裝且演戲也。用化裝歌唱，以表現太平故事，分明爲演戲，而曰「唱」。曰「歌」，猶之近世曰「唱戲」與「聽戲」。唐人於戲，尙不用「演」字。例如對於踏謠娘故事之演出，崔記曰：「時人弄之」，「婦人爲之」；劉賓客嘉話錄曰：「寫其狀」，均不曰「演」。惟舊書除稱「寫其夫妻之容」外，曾曰：「河朔演其曲，而被之管絃」，則謂聲之敷演而已，亦並非謂故事之表演。唐劇說中之「演」字，捨此一例外，其他

更不能舉。

唐人曰「語」，有其實爲戲中說白者。——如常非月詠談容娘詩：「歌要齊聲和，情教細語傳」，白居易詩：「名情推阿軌，巧語許秋娘」，皆是。

唐人曰「談」，有其實爲戲中說白者。——陸羽寫參軍戲三本，段錄則稱「陸鴻漸撰詞，云韶州參軍」，新書陸傳則稱「爲優人作詼諧數千言」，而羽自傳則稱「詣伶黨，著謔談三篇」。「詞」、「詼諧」、「謔談」，皆說白也。

唐人曰「舞」，有其實爲「演」者。——例已見前節正名，引崔記、通典及梁鍠詩等。他如鉢頭戲中明明演格鬪復仇，舊書則曰「爲此舞以象」。宋初龍明子葆光錄二曰：「紙人作舞傞傞，戲劇不已」，謂有如戲劇中之作舞，分明爲急遽之表演耳。故曰：唐人於戲，尚不曰「演」。金元院本名目內，有舞秦始皇，以「舞」示「演」，猶沿唐制。然後知崔記大曲名內之舞大姊，可能爲戲曲名。明徐充暖姝由筆：「扮演戲文，跳而不唱，曰院本。」所謂「跳」，亦指演，猶此條之曰「舞」也。

唐人曰「打」，有其實爲「演」者。——如白居易詩：「舊曲翻調笑，新聲打義揚。」「義揚」指義陽主之合生劇，演義陽公主故事，詳三章。唐人於「打」原謂舞。詳敦煌曲初探四。白詩既指合生劇，當即謂「演」。金元院本名目內曰打明皇、打三教、打樊噲等極多，當不止於舞，而且爲演，亦沿

唐制。

唐人曰「奏」，有其實爲「演」者。——如通典一四六：「散樂非部伍之聲，俳優歌舞雜奏。」詳次章歌舞戲總。普通於聲樂曰「奏」，於舞容已不然；玆並俳優亦曰「奏」，則分明爲呈現、爲表演也。唐人於此等處，獨不用「演」字。遼史音樂志，用通典語，而改稱「俳優歌舞雜進」，已不悉符原意。

唐人曰「作」，有其實爲「演」者。——昭宗命演樊噲排君難以樂，唐會要稱「仍作」，陳書稱「命樂工作」，長安志稱「仍命樂工作」。宋人此語悉本於唐。其曰「樂工」，猶言優伶，詳下文。鄭萬鈞代國長公主碑稱「作安公子」，或指化裝歌舞，詳三章蘭陵王節。上溯晉人曰：「作舍利佛」，亦卽演舍利佛戲。參看三章劇錄舍利佛。

唐人曰「樂」，有其實爲「戲」者。——上文謂唐以樂統率歌舞，其說於次章唐人分類節詳之。其在雅樂、燕樂、凱樂三名稱外，如前條引通典文，又有曰「散樂」者，乃專指百戲與戲劇而言。因二者表演時，十九須奏樂，卽稱其演奏之全部，包括樂、歌、舞、白、演等伎，總曰「散樂」也。如隋及初唐之文康樂，明明由女伎以生末等色，合演庾亮生平，亦不過曰「樂」而已。詳下章歌舞戲總。舊書郝處俊傳：「京城四縣，及太常音樂」，分朋角勝，而處俊諫書中則稱「俳優小人，言辭無度」，乃以「音樂」指「俳優」。睿宗紀景雲三年七月，「己卯，上觀樂於安福門，以燭繼晝，經日乃止。」

所觀必不止舞蹈、百戲，且有戲劇。元稹哭女樊詩：「騰踏遊江舫，攀援看樂棚。」樂棚，即宋以後之戲棚、勾闌也，故曰「看」。蓋古代早已謂「樂者，象成者也」。蘇軾志林便指八蜡是三代之戲禮。王守仁傳習錄更以爲韶之「九成」，「便是舜的一本戲子」——前人已表之矣。

唐人曰「倡」，有其實爲「戲」者。——新書八三諸公主列傳：「阿布思之妻隸掖庭，帝宴，使衣綠衣爲倡。」「爲倡」，非謂行酒或樂歌，乃古義之爲優人也。南部新書已敍同一事曰：「……其妻配掖庭，善爲優」，詳下章參軍戲節。可以參證。唐高彥休闕史下，謂黃幡綽「能以倡戲匡諫」。後人以「倡」爲娼妓，殊失唐旨，無論古義矣。參看七章二節所舉優伶之稱謂。

唐人曰「曲」，有其實爲「戲」者。——同一西涼伎，白居易樂府曰「弄爲戲」，元稹樂府曰「曲」，已見上節。陳書一八八轉載段錄「胡部」條，亦曰：「戲有參軍、婆羅門、涼州曲。」此伎既然是戲，按諸近代戲劇之命名習慣，必曰涼州夢，或胡兒思鄉，或雄獅恨；然在唐人，則僅曰「伎」、曰「曲」而已。寶庠觀樂詩：「曲裏三仙會，風前百囀春」。演出三仙相會之故事，明明是歌舞戲，仍曰「曲裏」耳。

唐人曰「隊」，有其實爲「戲」者。——如後蜀孟昶時，演灌口神隊詳第三章。爲宮廷宴饗前之奏伎，不同宋人遊行表演之舞隊。此所謂「隊」，是多人作有節奏之表演，應由唐代隊舞之「隊」來。

當時舞臺建築如尚不能容大規模之武劇，灌口神隊應演於廣場。惟與後世二郎神之劇，同爲戲劇，並非單純跳神，則可肯定耳。近人於南宋之稱「舞隊」者，每一概否認爲戲，此等事作遣別處理則可，若主觀硬性，斷枉古藝則不可，宜愼！

唐人曰「酺」，有其實包含演戲者。——最著之例如陸羽自傳：「郢人酺於滄浪道，邑人召子爲伶正之師。」謂大宴會中演戲，命羽爲導演也。因此乃知如中宗紀「觀宮女大酺」等，皆是觀奏伎，而戲劇必亦包含其中，並非參觀飲食。曰「酺」如此，曰「設」亦如此，詳六章論劇場。

唐人曰「角觝」，有其實爲參軍戲者。——唐人續侯白啓顏錄曰：「角觝之戲，有假作吏部令史，與水部令史相逢，忽然俱倒。良久，起云：『冷熱相激，遂成此疾。』」明明爲參軍戲內弄假官，亦漫不經意，謂之「角觝」。

唐人曰「象人」，有其實爲「扮戲」者。——元稹象人詩：「被色空成象，觀空色異眞。自悲人是假，那復假爲人！」明明謂以人扮人，並不如漢書孟康之注，謂「象人若今戲魚蝦獅子者也」。既著重色相，卽亦不能如韋昭之注，謂「著假面者也」。蓋假面上雖亦着色，其特點却不在色，而在變形。詳次章大面。故元氏此作，分明有感於劇中人爲劇外人之種種化身，乃用「象人」之古名，而變其原意。然而唐戲之化裝與表演，已皆於此見之矣。參看五章化裝節。禮記謂「樂者，象成者也」，鹽鐵

論謂胡妲所爲乃「戲倡儛象」，西京雜記謂三輔人以東海黃公故事爲「戲象」，——皆應與「象人」之說合看。

唐人曰「樂工」，有其實爲「優伶」者。——如崔鉉療妒劇，演員爲家僮，而導演者爲樂工，詳三章科白類諸劇。實則優伶耳。若爲一般之樂工，如何能導演戲劇？參看上文「唐人曰『作』」條。段錄稱：「開成末，有樂人崇胡子，能軟舞，其腰支不異女郎。」舞童稱「樂人」，優伶亦稱「樂工」，等耳。

唐人曰「伶黨」，有其實卽今之戲班者。——如陸羽自傳：「詣伶黨，……以身爲伶正，弄木人、假吏、藏珠之戲。」

五代曰「談諧」，有其實爲戲劇者。——如馬令南唐書談諧傳內，兼著錄李家明所演精緻小劇，而收甚大效果者。馬雖宋人，其下「談諧」之義，或於五代有所本。附載優語內，見馬書敍「兩懼稅」，詞中嘲爲「兼談諧，進曰」云云。此處「談諧」，可能爲普通俳優，亦可能爲科白類戲。唐孫魴詩：「侍從非常客，俳諧像列仙。」末三字，乃優人扮演神仙戲，却稱「俳諧」，正同此。然則袁淑之俳諧文十五卷，劉訥言之俳諧集十五卷內，亦可能有話本或劇本在矣。詳五章劇本。

綜上諸條，可以略知唐人之習慣，於敍述戲劇，好用代辭：俗者雅之，時者古之，實者虛之，進者退之。表面似尙疏遠其伎，簡淡其趣，事實已並不然。後人不察其全貌，每爲一二字所欺。如

明胡元瑞莊嶽委談所云，便是一例。胡氏謂唐人祇重歌舞樂器，他如俳優雜劇，去傀儡不遠，非文人雅士所留意，聊供一笑而已。語詳下文引。而不知在唐說之「歌」字、「舞」字、「樂」字中，每每卽包含俳優、雜劇、傀儡在內，胡氏並未得其眞象。試看唐人朝野皆好偏傀戲，詳下文論中晚唐及亥章傀儡戲節。若杜佑之賞盤鈴傀儡，顧況之賞弄老人，盧綸之賞弄綁翁伯，——之數子者，寧尙不足以代表「雅士」乎？由傀儡以推雜劇，可知亦不止於「聊供一笑」之程度。宋代傀儡戲技術之高，吳自牧夢粱錄內曾有評曰：「如眞無二」，「百憐百悼」。足見宋人之欣賞程度亦高，高在「百憐百悼」之效果，乃完全從戲劇之表演得來，全是感動，不是驚奇；其伎全是戲劇，不是百戲。宋傀儡戲既能致此，唐之傀儡戲如何可知；詳亥章傀儡戲。唐之傀儡戲能如此，唐之眞戲如何又可知。——同一從傀儡戲着眼，如此探求唐宋戲劇眞象，應比胡氏看法較爲準確。然而自宋以來一千年，論唐伎而從胡氏之後者比比焉，豈僅胡氏一人爲然哉！「百憐百悼」所指，比一般評語，如「可泣可歌」，或「曲曲如繪」之類，高出多多！與初唐張玄囊評當時之「歌戲酣歌」曰：「移情靈，不可以御」，實同樣深刻。雖近代戲劇之技術超邁者，對此等語，亦不易當。有此等語，並非古劇評之誇飾，而實有古戲劇之高度伎藝存在，足以當之。吾人於此，但努力體會，不必過分懷疑，不當厚非古人。惟以上所論，乃就唐代文人筆下所表現者言之；若經史學家，如孔穎達、顏師古諸子，在左傳、漢書等疏注中，於倡優、俳笑、散樂等辭，下義頗嚴！往往已結合唐代之現狀，不同以上

所論，慧琳希麟於一切經音義中釋伎藝，亦比於孔顏，不傷浮泛，俱見下文各章所引。——凡此情形，則又當別論耳。

(三)因唐說簡單爲蔽。——上文謂唐人說戲，大都略見端倪，鮮具首尾者，可分一般戲劇與科白類劇，兩面言之。一般唐戲之敍錄中，如在史書能於道及其事，如弄孔子。或引用其名，如樊噲排君難。後人得之，已覺意外收穫，若戲之內容情節等，更不暇望其詳盡。史書取材，多在唐人之著述中，故此種簡略之憾，不能謂與唐人無關。反之：如崔記之敍踏謠娘，其詳細程度，可云絕無僅有；恨於他劇，不皆如此，不然，近人戲劇史中，對於唐戲，尙何至造成許多誤會！段錄之於賈大獵兒諸戲，除列名外，更不復見一字說明；其影響所及，雖精審如王考，亦遂廢之、置之，終不提及，他無論矣。向使段錄於諸戲略有說明，予人印象較深，則後人之疏略，又何至於此！其次，在科白類劇，內容十九諷刺，述者但將諷刺作用之頂點說明，便覺任務已完，其他無待舖敍。王考、周史，因此遂認爲唐參軍戲與宋雜劇皆非眞正戲劇，不過俳優託於故事而已。尤以周史五之論宋俳優與戲劇者爲甚，苟非先察其意識之偏向者，直不解所謂。周史謂隋之「俳優歌舞，僅屬一鱗半爪」，不如水滸有七十二勢，尙足信爲「中國戲劇的先聲」。所謂「一鱗半爪」，不但隋之劇說然，唐之劇說亦然。按唐宋劇說，於諷刺劇之諷刺頂點所在，撮舉其要，往往不過三言兩語而已。倘依此以搬演，誠不過片刻間事，當然不成劇本，

亦不成戲劇。實則所謂頂點者，從無單獨表現，孤立生成之理，自必有基礎、層次與輔翼在，乃事所必然。不應拘於成說之表面，便誤信當時之原演出，果如此苟簡。前人記載之動機，大都在傳優諫，而不在傳戲劇。戲劇情形，不過附見而已，詳略得失，原非其所計及也。三章十七節曾列科白類十九劇，宗旨多彰優諫，向使其原記述人肯稍稍爲戲劇立言者，則唐科白類戲或參軍戲之論證，早已改觀矣。參看下章參軍戲論諷刺作用之末，及五章劇本討論問題。

(四)因唐說俚僻爲蔽。——唐說一面偏於寫意，每每典雅好古，浮泛不切，印象模糊，予後人以理解上之蔽障，已如上言；但同時在反方面，又有過於樸質，直採民間用辭或伎藝人之習慣語，而不加詮釋者，意義所在，當時人自尚不難體會，後世則無從揣摩，遂又成爲隔閡。如卷末附載之唐戲百問中，所列「合生」、「缽頭」、「拍彈」、「鹹淡」、「斫撥」、「蒼鶻」、「騷[illegible]」、「參軍樁」、「陸參軍」、「窟磊」、「郃翁伯」、「伶正之師」諸辭，今日祇有假說、臆說，皆未得其的解，因此於唐戲之認識，乃多所窒礙，不能貫通，或滋生誤會，愈趨愈遠，均所不免。凡感覺「唐戲何在」者，必將唐人所遺此等名義，先一一求其貫通，結果如確屬空洞無物，然後可以判斷曰唐代無戲。不然，未曾認識，何云有無？未曾通曉，何云是非？故因唐說俚僻而造成之蔽，吾人應合理處之。若諱己之疾，不求甚解，轉而厚非古人爲無戲劇，殊不得其平矣！

（五）因宋說疏略爲敝。——除以上唐人方面之四點，屬根本原因外，尚可增附宋人所造成之一原因。趙宋承五代之後，於唐人伎藝，多不能追，已是憾事。且時代不遠，典型可聞，傳說可採。唐人以爲平淡無奇，不著文字者，宋人卽應起而補之，以存一代之文獻。乃事實上求如明初永樂大典之收入元代整本南戲者，固不可得，而求如當時官書太平廣記，以總彙唐代傳奇小說者，來總彙唐代之劇辭，亦不可得。李昉僅錄周優人之曲辭而已，詳五章論劇本。且開國時之北宋人，與蹙國時之南宋人，意趣眼光，多不相同。如南宋之孟元老、吳自牧與周密等，北宋無一人也，致對先朝藝事，放過許多當時尚屬易得之資料不予著錄，亦卽錯過歷史上此事所有惟一之承轉時機。後此雖有心踪跡，而客觀條件已非，終於無能爲力，唐戲遂永閟於人間，爲憾尤大！查宋人認眞述唐戲者，祇有陳暘一人。其樂書中稱引甚細，保存較多。但大都就成說稗販而已，若別見之資料，僅有極小部分。審其全書，既不能辨是非，更不能張旗鼓。其割裂原篇，自立標題處，每紛繁而不中肯；舉非南宋孟、吳、周諸錄，登記目覩耳聞之實際者，爲親切可貴。其他宋人筆記雜書中，或零星瑣見，或偶然涉及，足供依據者，寥寥可數。如馬令南唐書之立談譜傳，見次章參軍戲。王明淸揮麈錄之記尚巳潑寒，見三章蘇漠遮。葉夢得避暑錄話之談唐用猴戲舊制等，見次章猴戲。堪稱第一等資料，然直珍若鳳毛，不可多得。降而爲黃鑑談苑，偶述文宗弄孔子，朱翌猗覺寮雜記，偶釋拍彈種種，便若明若昧，爲不足道

矣。歐陽修五代史記伶官傳，一味歎息痛恨於其敗壞政治，若伶官所掌伎藝，所演故實，都不屑寫。並新、舊兩唐書之所以見於樂志者，歐史亦遠不及。以莊宗之半生篤好，絕不能謂止於敬新磨之俳諧一類而已。詳七章論優伶地位。司馬光通鑑內，間有保存資料原狀者；如三章十七節紀「徐楊合演」。而認為瑣屑，加以改省處，比比皆是。如本章末節，論毛暐命演王衍宮中之戲，及附載一「阿與我死也」優語所見，均甚著。向使類孟元老、吳自牧、周密之業者，早見於北宋之初，竭當時之所能，以紀唐戲，必可翔實而精彩。何必尚須今日有若本書者，每每暗中摸索，空處盤旋，於唐戲本身所得甚微，徒然辨惑析疑，反覆辭費不已歟！清初編全唐文時，尚得吸收永樂大典內全部資料，際遇可云太好！而主持者頭腦冬烘，竟將唐文中凡近俳優者一概刪去不登，見原書凡例。卻未覩大典中之載全本戲文者固甚多也，更不足責矣。

以上所陳唐代方面之憾四，宋人方面之憾一。前代既成之憾，吾人對之，果應如何處置，乃可以謂之去蔽？曰：舊籍之亡失者，宜博訪周諮，期其一旦網獲，復昌明於世。舊說之假借為病者，宜廣羅義例，一一訂正明確，機樞果發，康莊可舖。其已失之簡略者，如得其大體，瞭解戲劇之一般搬演情況，自不至過分誤會。其偏僻難解者，終當肆力搜討，悉心鉤稽，逐一求得解答。即宋說之不精博，亦僅限於讀者個人見聞之所及如此，或宋人著述之已流傳者如此而已，原不能肯定其必然，更何從限宋代奇書秘籍，將來之無新發現？果能不斷訪求探討，其為助必有加無已耳。——凡

此種種，雖曰客觀造成之根本原因，但於事之明昧通塞，亦僅有部分之決定性而已。向使無吾人自發之主觀偏見在，並與所謂客觀者翕然相投，僅憑客觀之片面，究尚不足以致吾人之大蔽也。請亟申主觀之說——

（乙）概念偏頗——此非想當然，乃歸納近人議論中許多錯覺，而後始下此說。約之有四方面：將事前之源體與本體相混，一也；將事後之流變與本體相混，二也；以形式之標準，衡定本質之升降，三也；孤立材料，滋生誤解，四也。

（六）源體與本體相混。——譬如長江大河，源體是源體，本身是本身，支流是支流，三者當然未嘗截斷或隔離，却不容渾爲一體，混爲一談。如段錄稱：「開元中……弄參軍，始自後漢館陶令石躭，……命優伶戲弄，辱之。」明明說後漢優伶之戲弄，便是明明說其源如此。若開元中之弄參軍云云，方是說唐戲之本體。既屬源之所在，當不能必其與本體所在之參軍戲同一名稱，譬如長江之源不名長江，黃河之源不名黃河也。詎可因其名稱不同於本體，遂並否認其爲源乎？王考考後漢時無「參軍」官名，遂聯帶否認後漢石躭戲爲源之事實。定源既須憑名稱，王氏遂抑參軍戲之發生，遲在後趙，其失可知。而周史等委曲從之，不詳其義，更是遺憾！周史因參軍戲起源於參軍犯罪，遂認其所演，無不爲參軍犯罪，而目爲「固定格式」、「通常熟套」，尤令人駭異。段錄述傀儡：「自

昔傳云：起於漢祖在平城，爲冒頓所圍，……陳平……造木偶人，運機關，舞於陴間。……後樂家翻爲戲，其引歌舞有郭郎者。……」「自昔」以下所以敍源，乃使木偶人舞；「後」以下，方始敍本體，乃演郭郎故事。唐人之說如此，條理原極分明。乃王考三曰：「以爲起於漢祖平城之圍，其說無稽！」而錄曲餘談內，則謂「唐之傀儡戲，本以人演平城故事」。是不但前後二說不符，且亦牽混源體入本體矣。孫楷第信宋元戲劇出於傀儡戲，而不考慮其出於唐戲之一面，或亦受王氏「人演」說之影響，詳次章傀儡戲。尤有甚者：隋書樂志敍文康，明明謂「本出自晉……」，以下所述，乃晉時情形；而讀者誤認此卽隋唐時情形，於是隋唐之眞象轉昧！下章歌舞戲總言之甚詳。通典一四六敍大面，全說唐大面之前身；敍撥頭，全說中國撥頭之所自出；敍踏謠娘，曰「隋末」者詳，曰「並代」指唐代。者，祇兩句而已；敍窟礧子，曰漢末、北齊與高麗者詳，曰「今者」，僅「閭市盛行」四字而已。是皆以說明其源體爲主旨，而認本體情形，爲當時人人之所習，不必說也。今人不察，對於其所說者，每直接意識爲唐大面、唐撥頭、唐踏謠娘、唐傀儡戲之情形卽如此，遂武斷當時其事必「至簡」，「與其謂之戲，不若謂之舞之爲當」，王考一，指唐蘭陵王語。可乎？類此錯覺，在近人著述中，彼此相因，朋興不已，自惑惑人，伊於胡底！然而論其咎，當然絕不在唐人矣。

（七）流變與本體相混。——唐戲之流變，以國內論，當然在宋。兩宋伎藝之發展，自有其取捨

與進退，未嘗視唐代一步一趨，正所謂變也。近人所知於宋者較多，所知於唐者較少，往往以變爲本，動輒以宋喻唐，或以宋繫唐，何能必其皆中？因此又造成變態與原狀相混之失。王考之書，斷代於宋元，拈題曰「戲曲」，宗旨首在顯示元劇曲之劃時代，次在闡明宋於戲曲之孕育功夫；至如何著明唐戲，或如何判別於唐宋之間者，本非其書之責職，亦非王氏之所措意耳。至於徐史、董史、周史等，皆我國戲劇之通史，任務不同。若不辨王考之所已疏於斷代者，而反取作定論，造成此失，其責又不盡在王氏矣。唐宋兩朝戲劇之發展，既步調不一，如強爲判別，猶失在局部，如囫圇不分，必失在大體！董史內，於我國歷代劇體，共分百戲、雜劇、劇曲、花部、話劇五部，詳下文。而於雜劇一體，竟目「唐宋時期」，是舉兩朝戲劇而合論之，過分強調其相同之一面也，於上述之此種意向，可謂最爲明顯。結果不但不能深刻體認唐參軍戲與宋雜劇，且必遺唐戲之全貌，失唐戲之全神，有不足怪矣。他如盧論之求宋歌舞戲，孫楷第文之辨宋合生等，雖形式不如董史之混兩朝爲一談，而於唐宋異趣之重要處，均未指出，甚至因宋之發展有肉傀儡，乃逆定唐之所有皆肉傀儡，因宋雜劇內有撇打，乃認爲肇始於唐參軍戲，謂蒼鶻之取義，即在其必打參軍，詳次章參軍戲。均犯此弊。試檢本書次章歌舞戲總、合生、參軍戲諸節內所列之唐宋異同表，使知此條所摘爲不妄矣。

以宋喻唐，尚且不能皆中，何況以元喻唐乎！胡元瑞莊嶽委談謂元院本僅供調笑，故無生旦，

譬猶唐弄參軍與歌曲之無大相關。殊不知唐參軍戲頗有變化，與歌曲頗爲相關，甚至亦有生旦，正出胡氏全部想像之外。既不能以唐喻元，亦即不能以元喻唐耳。下文論王氏戲曲考原內，因元劇情形，而斷定凡戲曲必成套，進一步因不見唐大曲有詠故事者，於是不信唐有戲曲，是亦以元喻唐之不中者。雖然，循流溯源，循末求本，乃事之常理，並非皆不能中，皆爲不可也，要在得其變之確耳。變不必皆進，亦有變而退者。誤退爲進，以爲後代必勝前代，無復例外，是昧其變也。既昧於其變，而以宋喻唐，或以元喻唐，當不能期其必中矣。

（八）專從形式，衡定本質。——戲劇之形式，古今中外，難於劃一也。初期粗率，晚期精緻，乃必然之勢。如燈光、布景、戲臺、戲園，甚至劇本表現等，古劇何從與今劇比！但戲劇之成敗高下，應決定於其演出之效果；而效果又一面決定於其當時之社會情況，一面決定於其戲劇之本質。本質應包含主題之安排與伎藝之表現。若用當時大衆欣賞之優良伎藝，與古今共是之正確主題，會就當時當場之觀衆中，收得較高之效果者，雖從今日言之，形式甚多幼稚，從外國人看來，殊覺格格不入，仍當推許其戲爲成功，爲有較高之地位。古今中外，好戲不必皆在戲臺上，亦不必皆在劇本中。不然，若專用現代藝術之標準，偏從戲臺之有無或精粗，劇本之存亡或詳略，甚至專憑劇說之繁簡或顯晦，以衡定古劇之升降成敗，安見其可！本質應爲足以構成原體生命之本質，無主題之戲

劇缺之生命，顯然本質不全。近人李拓之中國的舞蹈一文云：「中國前代的純粹舞劇，按即歌舞劇之簡稱。嚴格言之，當發生在有元雜劇以後；元代以前的，其本質皆爲舞曲，並非舞劇。」此說卽專從伎藝出發，去求所謂本質，而不顧及伎藝以外倘有主題表現等，亦在本質之內。正是其不嚴格處，李氏反以爲嚴格，何歟？自王考以來，論元以前之古劇，專重形式，流弊所及，以輕爲重，以寬爲嚴，遂至於此。且「舞曲」倘演故事，便是戲劇。元以前之伎藝中，果無結合歌舞科白，以演故事者歟？李氏從舞蹈出發，方提出「舞曲」、「舞劇」之分，若從全面看，諸名與「笑劇」、「樂劇」、「故事歌舞」種種相等，同一不切。

例如中唐盛行之西涼伎，有關之劇說比較完備，因得證明其伎已被當時人認作「弄爲戲」；雖曾穿插標準特高之音樂與舞蹈，但全伎並非普通之歌舞。又知其演故事，有說白，具科泛，重表情，斷非角觝或百戲也。論其內容，又有振奮民族精神、鼓勵保衛國土、號召收復失地之正確主題。當時文人武將對於此伎，均曾普遍發生高度愛好，事有明文，三章曾引。非憑想像。後來流傳民間，竟綿亙至千年而不絕，亦有可靠之紀錄在。——既然具備如此種種條件，今日衡量其伎，究應認爲已足當眞戲劇乎？抑尚不足云戲劇乎？堪稱優秀而成功之唐戲乎？抑應斥爲我國戲劇中之幼稚頑耍者乎？此劇因有關之劇說特詳，然後可以肯定種種。吾人對其他唐戲，所以不能作同樣明確之肯定者，

亦多因劇說之不備而已，未必皆其伎之幼稚也。然則又嘗問：若西涼伎者之在唐，豈爲孤立存在、突出生成之一伎而已，不可能更有同標準之他劇乎？抑吾人應由此一隅三反，已足够推得唐代戲劇之一般水準爲如何乎？

王考一混雜初唐文、武二舞及南宋劍舞之形式，以衡量晚唐樊噲排君難一劇，認爲動作有節，布置甚簡，雖演故事，仍去歌舞不遠，甚至指爲唐代歌舞戲發達之止境，而全不考量其原有之戲劇本質爲如何。傅芸子白川集內，從伎之名稱與舞容，想像日本之龍王或羅陵王，乃我國唐代蘭陵王之遺，於是蘭陵王亦相從而降爲歌舞，不成戲劇；却不顧彼龍王與我國蘭陵王所各具之戲劇本質與主題含義，究爲如何，能否如此決定。青木正兒元人雜劇序說一謂「稱唐參軍戲爲戲劇，是很幼稚的」，却未明所以。竊恐青木氏未曾深考唐參軍戲在當時所生之效果爲如何。不重效果，而重形式，故曰「幼稚」耳。至馮沅君中國文學史簡編所以否定秦漢至隋唐間之戲劇，認爲「眞是幼稚得很，……祇是隨便頑耍而已」者，直以其「既無正式的舞臺，又無寫定的劇本」而已。他如上文正名節內論唐人戲劇行動與戲劇風之說，並當合看。

（九）孤立材料，滋生誤會。——所謂孤立材料，有種種情形：僅取某一條記載，作某方面運用，卽有所判斷，而不驗諸其他，一也。如王考僅據玄宗時演「繫囚出魃」一事，便曰「此種滑稽戲

始於開元」。無論周秦兩漢以來之滑稽戲歷歷在前，此說斷難成立，卽以此種方法——憑一時耳目所及、心靈所會，隨手落筆曰某事肇始某時，某事乃某制度之祖，輕下斷制，貽惑來者，亦實所當戒。如王氏戲曲考原末，謂楊萬里歸去來兮引爲元人套數雜劇之祖，錄曲餘談謂副淨爲最古之脚色名；近人徐筱汀釋末與淨指中唐初阿布思妻演參軍樁曰：「這是女優演戲的濫觴」；華連圃戲曲叢談依據王考，指蘭陵王曰：「其歌舞之式雖甚簡單，然後世戲曲之根源實基於此」；又指樊噲排君難曰：「此爲帝王自製戲曲之始」；皆其例也。又有前人之記載，原非事實之全面，而誤認爲全面，或姑認爲全面，以從事推衍者，結果當不能中，二也。如清初毛奇齡所述連廂詞，乃古時北方地方戲之一種演法，王考十一指爲演劇中之一派而已，甚是。毛氏遽以代表遼金所有之戲劇制度，因推後之元劇爲合曲、白、演三伎於一人之開山老祖，而唐宋遂無眞正戲劇矣。另詳下文。又如徐史能見今日相聲口伎之全，但未必能見古參軍戲之全也，遽評今相聲之伎俗，而古參軍之戲雅。却未考慮古參軍戲亦有俗者，若兼從某某方面推測，自然得之，並不能以雅限之也。

擴而充之，如胡元瑞莊嶽委談下云：

唐制：自歌人之外，特重舞隊。歌舞之外，又有精樂器者，若琵琶、羯鼓之屬。此外俳優雜劇，不過以供一笑，其用盖與傀儡不甚相遠，非雅士所留意也。宋世亦然，南渡稍見淨旦之目，其用無大異前朝。浸淫勝國，崔蔡二傳奇迭出，才情既富，節奏彌工，演習梨園，幾半天下！上距都邑，下迄閭閻，每奏一劇，窮夕

徹旦；雖有衆樂，亡暇雜陳。——此亦古今一大變革，人不深考耳。

胡氏見唐人之記載與題詠，多及隊舞、樂器，少及雜劇、傀儡等，認爲已是唐代事實之全面，遂謂唐之俳優、雜劇，與傀儡不逮，非雅士所留意。却未省如上文所言梁鍠、顧況、盧綸、杜佑、林滋……一班雅士之留戀傀儡戲，均有其自身之詩文或他人之記載可稽也。而觀於龐勛由湘返徐，沿途皆演傀儡，以察人情，足見雅士之好而外，唐代民間亦普遍愛好傀儡戲。詳下文晚唐節。胡氏謂明人好西廂琵琶之甚，演習梨園幾半天下，誠然事實；但以唐代生旦戲與傀儡戲在民間搬演之盛，若謂之演習街頭，幾半天下，亦何嘗非事實，何嘗嫌誇張！此二類戲既如此，其他歌舞戲、科白戲等，在當時演出之情況，應可略推。詳下文敍初盛中晚諸節。故如西涼伎者，當時則「貞元邊將愛此曲，醉坐笑看看不足，娛賓犒士宴監軍，獅子胡兒長在目」，後世則習於民間，亙千載而不廢，何至於「以供一笑，……非所留意」而已耶！「以供一笑，非所留意」，可能爲一部分士大夫之作態，在俳優雜戲前，故爲岸然道貌而已。若至忘形縱態之時，則「悅耳目，移情靈，不可以御」！初唐對猥褻戲之形容語，詳下文初唐節。或「醉坐笑看看不足」耳。此固唐人生活中之「二重方式」，上文論唐說假楷爲蔽，既詳之矣。獅子胡兒之伎，誠不及崔張所演，前後五本二十折之風流旖旎，然其主題之嚴正，表現之超越，關係之重大，不僅唐劇中鮮見，即在元明以來之劇本中，亦難指其儔！充胡氏之意，唐人

祇重樂舞，不知賞戲劇，至元明人始大賞戲劇，而輕樂舞，事實上殊不必然；猶曰「此亦古今一大變革，人不深考耳」云云。以胡氏之博洽，而又「深考」之結果乃如此，要不能謂其未嘗見梁、顧、盧、林之詩文，及不知杜佑、龐勳之故實，但胡氏意中何從來此「大變革」之想法？於唐代眞情實況之體認，何以仍多支離？殊費解釋。曰：推其癥結所在，惟有認胡氏於唐戲之種種記載中，乃有意選擇用之，割裂用之，而未嘗和盤託出其全面：揭前幕時，不打開後壁；伸左掌時，仍拳其右手也。此與彼果然未能深考，或於此事未嘗以深考自命者，終覺顯然不同。——此說之論胡氏個人，容失之刻，未知究中肯綮否。

（丙）成見爲蔽。——用上述四種概念之偏差，以迎合前列五種根本之缺陷，遂覺雲霧蓊勃而興，觸處籠罩，雖深淺有殊，而事物與耳目之間，俱隔矣！遠矣！姑陳四類，主觀太過、客觀太過、斷代取體、風氣拘囿。十六端如次。皆爲蔽之現象，亦即蔽之本身所在，而與唐代戲劇不能並存並立者也。

第一類主觀太過。——此類乃所謂成見之正面，較爲顯著，有眞憑實據在，一語可以破之。徐筱汀釋末與淨，「研求」參軍與蒼鶻之「所本」，第一步據元人說，先定唐戲之蒼鶻必打參軍；實則全無依據。第二步乃定蒼鶻爲蒼頭；實則參與鶻不能膠着於主僕關係。第三步更定蒼鶻爲「回鶻式」之蒼頭。忽認外國僮僕，不能打中國主人，非兼使參軍亦爲外國主人不可，於是第四步又定參軍爲波

斯之摩尼教徒。至此，徐氏心目中臆造之外國關係，乃全部成立。方其謂外國僕人不能打中國主人也，竟曰「絕對不願意教他」如此，曰如此「究竟有點不合邏輯」。是其所以「研求」古伎之「所本」者，直完全憑個人主觀以斡旋而已！吾人於古代伎藝，既可以有「絕對不願意」與「合邏輯」之種種向壁虛造，則欲滿足任何願望，欲達成任何目的，尚有何難？夫今人之邏輯誠合矣，今人誠絕對願意矣，奈尚有古代之事實合否，古人之願意與否，終於不能不顧何！此特專爲「主觀太過」四字，舉一典型之例；若就一般情況言，可陳以下六端：

（一）以爲唐戲無故事，宋始有。——如毛氏西河詞話二所陳：古歌舞不相合，至唐舞柘枝等始漸相合；然尚無故事，至宋鼓子詞始以詞曲譜事實；然尚無演白，至董西廂始兼有曲白；然唱說而不演，至遼金連廂詞始帶唱帶演；然唱演又分人擔任，至元劇始曲、白、演合於一人。末一層，在下文辨之。此毛氏自成系統之戲劇歷史觀，非零碎思想可比。但其說逐層有問題，都不健全，故「系統」云者，無非成見而已，不止主觀，而且太過！此處專就其唐舞無故事一層論，便知毛氏乃以唐舞代替唐戲，却置唐宋人所以紀散樂踏謠娘及樊噲排君難等唐戲之眞象者於不聞不問，殊不可解！而在論後猶曾發出「世人不讀書」之慨辭，愈爲可異。原文曰：「此種移踪換跡，以漸轉變，雖詞曲小數，然亦考古家所當識者。故先教諭曰：『世人不讀書，雖念詞曲亦不可，況其他也！』」茲除已指明事實眞象，示其不確外，更

稍陳理論，以藥其說曰：衡一代之伎藝，當無忽於其時代之全景。唐人文藝，於詩外，傳奇小說獨擅。戲劇化之故事，實允斥於此時。參看末章次節。任何文藝，凡有質有量者，必然向外發展，絕難自封。試看唐代擅音樂，其音樂發展之方面，何等廣闊！入禮儀，入舞踏，入酒令，入講唱，入戲弄。……從知唐人既兼擅傳奇小說，所謂故事者，斷無不入講唱，元白時，說李娃傳奇，曰一枝花及昭君、王陵、季布諸變文，其明例也。不入戲弄，而偏絕於二者以外之理。山居者築室必用石，澤居者製履必用芒。若慮唐人對戲弄無故事可演，或不知演故事者，乃杞人之憂耳！毛氏於此，既注重歷史觀，應知漢歌舞戲已曾演東海黃公，曾演嫦娥、女媧、洪崖，魏歌舞戲已曾演遼東妖婦，蜀科白戲已曾演許慈、胡潛，見下章參軍戲。……皆非演故事乎？漢魏既已有之於前，唐人縱不肖，亦何至於不能光大，並不能守成，反奄奄退化，墜失前休乎！

王考一以為唐滑稽戲「雖不必有故事，而恆託為故事之形」，蓋指滑稽戲多用時事，構成諷刺也。但王氏下文所舉之實例中，即已有文宗時之弄孔子在；且未加深考，又何以知唐人弄孔子之無故事歟？就原則言：雖演時事，仍是演故事，不能謂之「託為故事之形」，祇可指作故事簡單，其情節不足以動人，不足為效果之助耳。然因劇說簡略之故，許多唐戲原有之情節如何，都尚未詳，亦不能遽斷其皆簡單，甚至無補於效果。彼宋金雜劇院本九百餘名目中，有並故事之形亦顯然難

託者，王氏何以又悉登諸曲錄，而未嘗別之於戲劇以外歟？詳下文。

（十一）以爲唐無戲曲，宋始有。——同上，請從理論方面，先進一說：唐代音樂特盛，詩歌體裁最廣，——兩層均無從否認也，則樂曲歌辭必隨之而盛。歌辭既質、量皆至，則多方發展，而終入於戲劇，乃必然之理，必至之勢。若慮唐代無戲曲，是又不明時代全景，再度爲杞人耳！盧論曰：「唐宋的曲，不是戲曲的曲，但唐宋有唐宋的戲。」直完全否認唐宋有歌舞戲矣，可乎？否乎？蓋坐王考獨尊元劇元曲之太過，認爲元以前無戲曲也。然王氏固曾肯定宋代已孕育戲曲，戲曲考原之末曾作結曰：「戲曲之不始於金元，而於有宋一代中變化者，則余所能信也。」足見其所不信有戲曲者，惟在宋以前而已。按王氏賞元劇文章之橫放傑出，又莫不代言，誠是也；然因此竟認我國戲劇非用套曲如元劇者，或用重頭多首如明劇者，即不能演故事，成戲劇，則大誤！此誤逐漸硬化而爲成見，於是以歌劇爲一切戲劇之定型，以套曲爲一切劇曲之定型。戲曲考原者，一言以蔽之曰：專考代言套曲之原耳。此一是非，祇須從近世情形看，最爲明白：話劇之亦爲戲劇，不能否認也。歌辭雖不成套，並無害於其爲歌劇也。曲白相生相成，正足以推衍故事，表現情節，初不賴套曲始能演故事也。花部亂彈之皮黃戲、地方戲，無一非歌劇，更無一如元劇之用套曲者，不能謂其皆不能演故事，而可排之於戲劇範圍以外也。明瞭於元劇以後之戲劇如此，即當恍然於元劇以前之戲劇，亦何嘗不

可如此！唐戲如踏謠娘、蘭陵王、麥秀兩岐等所用歌曲，均非套曲或大曲；鳳歸雲曲演陌上桑戲，擣練子演孟姜女戲，鳳歸雲、擣練子均非套曲或大曲，特雜曲之聯章耳。德宗時成輔端以七言四句演「旱稅」劇，雖有數十首之多，但亦類乎雜曲聯章，不必卽大曲或套曲也。宋金雜劇院本所用之曲，多數雖爲大曲、法曲及諸宮調，但少數仍有用散詞者，王考五、六、八各章，亦旣述之矣。但終不悟唐人之用散詞，如鳳歸雲、擣練子調作代言演故事者，亦必爲戲曲。不然，王氏於雲謠集雜曲子之跋文中，何以不舉之歟？擣練子戲曲晚出，王氏或未見。今必欲以宋戲用套曲之情形，求之於唐戲曲，已非其道，何況更以元劇情形否定唐劇乎！故於所謂戲曲者，若存在如王氏之成見，唐及元明清以後，便倶無戲曲；若去此成見之爲蔽，唐及元明清以後之有戲曲，立卽昭然！徐珂清稗類鈔疑唐人歌詩簡易，不足以成戲曲，亦未深考，詳下文。

（十二）以爲唐戲無說白，後來始有。——同上，請從理論方面，先進一說：唐代講唱伎藝，亦極發達。講唱之外，且有講吟。自敦煌石室內近百種不同之變文卷子公布後，世人方知宋以來寶卷、彈詞等大規模帶唱帶說之伎藝，固早有唐代俗講爲作鞏固之基礎。周豔進講詠史詩，每詩長吟，而各附講語，詳五章說白。卽宋伎講史之先聲。元稹詩注謂說一枝花話，自寅至巳，猶未畢詞，姑假設爲專講而無吟唱者。白居易詩有一名情推阿軌，巧語許秋娘」語，下章論義陽主劇，已認此爲賓白。所謂「巧語」，

無論原在講唱中，或在戲劇中，都是說白之伎，可以斷言。說白之伎，唐代既已大盛，彼科白戲舊曰「滑稽戲」，或曰「參軍戲」。之爲伎，重在說白者，又早已不成問題，而謂唐人於歌舞劇中，獨擯斥說白，絕不採用，毋乃不近情理！若盧唐歌舞戲中無說白者，是又未曾正視當時伎藝發展之全面，乃第三種之杞人耳！唐舞唐戲在表演之前，皆有致語，武則天時已見明文，曰「行主詞」。詳三章蘭陵王節。惟既不爲劇中人之代言，自非說白。至若新書載初唐合生戲中「歌言淺穢」，明明指「歌」與「言」二事，而一般人認作歌辭一事，於是初唐合生無說白矣。常非月詩詠談容娘劇曰：「歌要齊聲和，情教細語傳。」「細語」，明明指旦脚說白也。崔記表示踏謠娘有說白，白居易詩表示西涼伎有說白等，尤其顯然，皆歌舞戲也。乃上文所引毛氏說，表示唐宋歌舞或說唱中，均無演白，至董西廂而始曲白兼備，且不僅指劇本與唱本中爲如此也，其誤可知。盧論一指盛唐之歌舞有時或演故事，而曰：「與後來戲曲不相同處，就是有唱而無白，究竟不是成熟的戲劇罷了。」詳下章踏謠娘劇。其抹殺唐人說唐戲之種種明文於不顧，實令人駭然！惟此並非胡氏所謂「不深考」，毛氏所謂「不讀書」，亦非王氏所謂「不知而作」也，乃成見之爲敝耳。王考一言唐歌舞戲「爲應節之舞蹈」，「失其自由」，亦意在唐戲中除歌舞外，無復餘事，卽並說白、科泛，舉無之也。雖王氏又曾曰「以歌舞爲主」，並未表示絕無科白，但其伎中苟有科與白，將如膏之潤，如珠之圓，必然協助推進情節，

又何至「失其自由」乎？是王考於此之有成見，亦幾乎與盧論同耳。詳次章歌舞戲總。餘詳五章各節。

（十三）以爲曲、白、演之合一，始於金元，故唐難有戲。——此說最下，原不必論。惟亦可驗雲霧蒸騰者，又因飄風而會合，遂爾稠疊不開，晦冥立致。上文引毛氏說，謂遼金連廂詞之演唱，猶分人擔任，至元劇，始曲、白、演合於一人。近人徐珂清稗類鈔本之，乃曰：「唐人以絕句入歌，……其事簡易，去今調遠甚。蓋院本始於金元，唱者在內，演者在外，與日本之演舊戲者相仿。今開幕之跳加官，即其遺意。金元以後，曲調大興，按譜塡詞，引聲合節，乃爲崑曲之所自出。今劇由崑曲而變，則即謂始於金元可也。」按毛氏詞話中所謂打連廂、唱連廂、連廂搬演，既已如上文之說，爲遼金時北方所有地方戲演法之一種，流傳甚久，絕不能用以代表宋遼金元朝野戲劇之正規演法。遼初頗用唐樂，詳下文五代節之末。唐人描寫當代歌舞之詩文，何翅千篇！但於此點，可云千篇一律，從無歌舞分人擔任之表示。簡便辦法，可以驗諸唐人詩賦之詠霓裳、柘枝二舞者。此二舞可以爲唐代朝野間千歌萬舞之代表，倘二舞中之歌唱者乃由另一人擔任，在白居易、李太白、王建、鮑溶、章孝標、張祜、殷堯藩……諸人之詩中，沈亞之、盧肇、沈朗、陳嘏……諸人之賦中，斷無不可考見之理。王考則從戲曲方面，肯定宋元以前無戲曲可言；毛氏則從表演方面，肯定金元以前無歌演合一可言。——二者不謀而合，於是唐戲絕無產生或存在之餘地矣！無形中將毛王二說又合而一之者，則如徐說是也，其爲惑將益甚！

徐氏謂唐人歌詩簡易，去今調遼甚，不足以爲戲曲。姑無論唐人歌詩眞象，今日能知者無多，而徐氏所曾知者亦未經表見，遽斷爲簡易，不成劇曲，使人不敢置信。即以周史所以論唐詩與今日皮黃之關係者之理論，已足廓清徐氏此一重蔽障而有餘。周氏認爲中國劇詞不外自白、自唱與對白、對唱二方式。如白居易池鶴八絕之每段七言四句，與皮黃辭體正合，倘略加賓白，即與劇詞無異。語詳五章劇本。按上文所述德宗時成輔端於「旱稅」劇內既用七言四句之語，有數十篇之多，足證周氏此說，去唐時之事實並不遠。然則徐氏謂引聲合節，歌演融於一人，乃金元以後之事，故今劇始自金元云云，究應作何理解？按宋與金同時，既金元並稱，在徐氏語意中，宋自未曾除外；是在我國歷史上，徐氏等否認其有眞正戲劇者，顯然截自五代以前耳。然徐氏此說乃本於毛氏；如上文所言，毛說已不存，徐說將安附！

綜上四點中，包含兩要義：一乃事之全面情況不可忽略，一乃理之適當想像亦必不可少，却不可支。換言之：當夫主客觀左右傾側時，必須相互扶持，使之一歸於正耳。

(十四)忽略全面。——唐歌舞戲承前代遺規，而多所發展，實有其先天上種種有利之條件在，爲其他時期所斷斷不及者，不可不察。上舉唐代於傳奇小說獨擅，不患戲中不演故事，一也；音樂最盛，詩歌最勝，不患不成戲曲，二也、三也；說話、講吟、講唱之伎，早已展開，不患戲中不用賓白，

四也。此外，倘應增加一項，即唐代之舞伎亦復甚高，唐舞既有空前之勝，自不患其在戲弄中不充分應用，而產生優美之歌舞戲，五也。吾人倘不背此五種條件以言唐戲，不至於誇；倘脫離此五種條件以言唐戲，必至於枉。而所謂全面情況者，更應稍稍擴充至伎藝以外。試看宋之於唐，在文、詩、歌辭，在書法，在繪畫，在雕塑，在音樂，在舞蹈，……無一不處於師承地位。若謂在戲劇或戲曲方面，宋獨不受唐之影響，而全盤出於獨創，或反師承於唐宋之傀儡戲，獨無涉於唐代人爲之歌舞戲與科白戲等，其理安在？其孰能信！詳下章傀儡戲。自敦煌寶藏發現後，世人方知隋唐燕樂中之長短句歌辭，隋或初唐早已有之。北宋柳永長調慢詞之文字風格，且遠有於盛唐，更何論短章令曲！自敦煌卷子內有譜公表後，而清初所爭工尺簡譜之肇始時期，亦因得實物而決定。類此翻案或定案之情形，非一二三端而已，昭鑑不遠，推斷何難！近人對於唐戲一貫以簡陋目之之成見，顧尚有保守之餘地乎？不可不思。

（十五）想像支離。——毛氏對於我國戲劇發展之歷史觀，既非逐層確切有據，必有想像銜接於其間，然後成說。盧論中分別否定唐之有戲曲與戲之有賓白二事，而前後均無實據，其所憑者，亦無非想像而已，更無待言。於以知吾人於古伎藝之認識，在文獻不足、資料缺乏中，想像誠不可少。但如王考及錄曲餘談，並近人孫楷第傀儡戲考原諸說中，或因宋之變態偶有肉傀儡，而想像北齊

與唐之常態皆用肉傀儡，或因過分重視唐俗講，而想像宋傀儡亦自俗講出，致混亂唐傀儡與宋傀儡間之歷史的必然關係，都坐想像過遠過奇之弊。他如唐戲之參軍與蒼鶻二色，徐筱汀逐一願望其出於回鶻波斯，楊憲益又展轉牽附爲和尙道士，均不僅支離，而且怪誕，更無論矣。似此想像蕩而忘返者，終須招之使返，脚踏實地。故前條爲主觀之偏，賴客觀以端正；此則客觀雖賴主觀以靈通，却不能流於放逸。若另從其窒塞而不靈通方面察之，則又有下一類之客觀太過者在。

第二類客觀太過——凡不明瞭唐人伎藝之時代全景，忽略背面側面之資料，無適宜之想像與切要之推論，而過分拘執正面之紀載，以定有無高下者，客觀太過之謂也。既忽略背面側面所示，當然失却許多有意義之資料未採，遽爾論斷，其弊與上文主觀太過者同。既拘執正面紀載，又不明瞭當時情況，遂不作應有之想像與推論，終與事實相違，其弊乃與上文主觀太過者恰相反。

近人於元劇得見劇本百七十篇，於宋金劇得見名目九百九十餘種，無形中必已存在一種成見：認爲對於歷朝伎藝，皆當依據類此之資料以判別，方爲可靠。殊未知宋以前距今愈遠，各朝封建之重點，與社會之好尙，俱有不同；載籍流傳，文字繁簡之情形亦不同；對於俗樂、俗伎，娛遣生活之意識亦不同。南唐書談諧傳曰：「雖非君子之事，而有足書者。」此語頗能代表前人一部分心理。蓋封建意識認爲此種伎藝本非君子之事，何必書及！其中即有足書者，亦但書其足書之一面

已足，其他自勿庸泛及。即或偶有認爲不足書者，夾雜其間，必不免稍加緣飾，使一律歸於有足書者而後已。其掛漏或失實之處詎能免！至於唐人對於當時戲弄之自然看法與不經意之說法，則又如上文所云，不免假借、簡單、偶僻諸現象，端賴後人之善於理解，方不失其原旨。唐人必不能揣摩今人研究之所需，爲今人設想，而預作種種正面而且完備之記載，保其必然流傳至今，納諸今人手中，向之求信也。參看下章歌舞戲總，辨明唐代之六種歌舞後。劇本劇目之有無存亡是一事，有劇無劇是另一事；劇說之詳略完闕是一事，其劇在當時表現之繁簡精粗亦另一事：彼此都不能等同。試看花間集序內，述當時民間詞與文人詞之消長也，何等模糊！唐五代之有民間詞是事實，而此序却未嘗引起後人注意，使於此事具明確之概念。若據尊前、花間之正面資料，唐五代直無民間詞，即有亦無足重輕。詎意敦煌出經整理之後，乃知盛唐朝野間之歌辭，不但俱已有北宋慢詞之體，且演故事者亦復不少，甚且作代言問答，或即爲當時之劇曲，實全出正面資料所示者之外。敦煌卷子中近百本變文之突然發現，尤足使千年以來文藝研究上許多傳統之成見立時打破！若以載籍正面之紀錄爲準，則此近百本不同之變文，迄未存在。近人心目中之唐戲，猶是敦煌實藏未發現以前之唐民間詞及變文耳，故在一般學者之意識中，或全不知，或多不信。今既有此顯著之兩大事例，昭耀於眼前，顧尙不足以使吾人觸機覺悟，對於過去所以體認唐戲與研究我國戲劇者，稍稍改絃易轍乎！倘一仍

舊貫，取材必限於新、舊書之樂志，五代史記之伶官傳，南唐書之談諧傳等所有，方認為眞有，或僅以劇本劇目一類之具體資料為可靠，若零星散見者便以為不可信，或可不顧，是表面客觀，而實際主觀也。局局如此，其失之於古劇者，將何可勝言！茲姑稱之曰「客觀太過」，若論其實，直執而不化耳，且非所謂虛心、或踏實、或審愼諸說所得而藉口也。此種意識反映於實際者，有種種殊，茲扼要舉三項——

（十六）以為唐戲未能脫前代或外國之窠臼。——自通典一四六舉散樂歌舞戲之四大例為大面、鉢頭、踏謠娘與窟礧子後，新、舊書樂志皆用之；崔段二書所載，雖有外此者，而語未能詳，遂不為人所重。如段錄載弄賈大獵兒，王考不書，晚近諸戲劇史亦追隨不理。此皆如不在諸史，惟有皆段錄無說明，未曾引起後人注意耳。故王考述唐戲，首先辨明諸伎出於前代或外國；其許為唐代自製者，祇一樊噲排君難耳。徐史遂指玄宗雖負千古之名，而所好大半在「夷」樂，並曰：「綜考李唐一代，於歌舞戲曲，僅有畧大之功，至發明則絕少。」周史亦曰：「卽令此時樂曲號稱最盛，而供奉內庭的梨園弟子，竟不曾於此有所建樹，梨園弟子在當時，並不負演劇責任，詳末章梨園考。仍仰賴別方傳入。周氏祇認定唐俳優之一方面尚可考索其進展，蓋於唐歌舞戲已失望之甚也。其實通典為書，自有體例，重在著明歷朝之通變。於俗伎凡有來歷者則詳，於前代無所承，而出自教坊或民間之製，為當世所共曉者，乃不必書。不若

周密陶宗儀官本院本二目，專錄近事也。故吾人看唐戲之循前代遺規者，在通典所敍。若看唐戲之創於本朝者，應在通典之所不敍。至若崔段二書，性質又別，惜皆已非原本。然察其於踏謠娘之改制，蘭陵王之裝服，鉢頭之歌舞情節等，均言簡而意賅。乃知於賈大獵兒、羊頭渾脫、盆錢等之不敍一字，容傳本有闕文，與通典不同也。其他背面側面之資料所及，放射方面頗廣，下文次章辨體、三章劇錄，已見大概。資料所及，與兩章所敍，當然尚不能周密，正賴吾人有適宜之想像以聯繫之，有精確之考據以彰明之。蓋循上述途徑以觀：唐戲之所有，究竟爲守成乎？抑昌大乎？爲有發明乎？抑無建樹乎？終覺目前之體察尚未周，一時衡定，無從得當。願國人以超本書十倍之力，盡抉南北朝迄兩宋間所謂背面側面者之祕奧，然後再有所奪，以驗彼唐五代三百四十年間之戲劇，已脫窠臼者若干，果無建樹者何在，庶幾可信耳。徐史前論之結語曰：「觀各籍之記載可知」，青木史於唐戲亦屢曰：「見之於文獻，最爲顯著者」，如何如何；周史前論之依據，亦在通典剖明散樂四大例之淵源。諸家正坐信賴正面之材料太過，而察時勢之情況太疏，又不能會以貫通之想像，始而自以爲忠於考據，態度鄭重，終則失之泥古不化而已。

（十七）以爲唐戲去後世之規制尚遠。——此項主張最爲具體者，明有王驥德，清有王國維，近代諸家承其餘緒而已。王考內容，人所習知，茲引王驥德曲律雜論三十九之說如次——

古之優人，第以諧謔滑稽，供人主喜笑，未有並曲與白而歌舞登場，如今日之戲子者。又皆優人自造科套，非如今日習現成本子，俟主人揀擇，而日日此伎倆也。如優孟、優旃、後唐莊宗，以迨宋之靖康紹興，史籍所記，不過葬馬、漆城、李天下、公冶長、二聖環等諧語而已。即金章宗時董解元所爲西廂記，亦第是一人倚絃索以唱，而間以說白。至元而有此戲劇，如今之所搬演者。是此竅由天地開闢以來，不知越幾百千萬年，俟夷狄主中華，而於是諸詞人一時林立，始稱作者之聖，嗚呼異哉！

以流傳之記載而論，元劇作家最盛，是事實。至謂天地雖闢，而此竅留至元代始穿，則爲王氏於錯覺之餘，一種矜奇之論而已，並非事實。王氏判元劇而僅憑劇本，判元以前劇而僅憑其個人所接觸之史籍。未思彼史籍之所記者，固迥非劇本可比，所不記者，不能謂即事實所無。我國史籍，固一貫以不載俗樂、俗伎、俗辭，爲其傳統之原則也。王氏昧於此兩點，遂誤認我民族之文明，從開天闢地以來，累積百千萬年久，必遭遇異族空前之壓迫蹂躪後，始產生戲劇，感覺驚異不置。倘使王氏能知劇本有無，與史籍詳略，對於事實之表現，均有其一定限度，則於追求事實之結論上，如上項錯覺，當可以輕，甚至免矣。

青木史自序曰：「戲曲在唐以前，殆無足論。」青木氏在元人雜劇序說一謂唐參軍戲堪稱爲「戲曲」，原意應指戲劇，而譯文曰「戲曲」，詳見下章參軍戲。惟仍「是很幼稚的」！孫俍工等中華戲曲選曰：「在中

國戲曲小說底進步，約略是平行的。至唐止，兩方面都不脫幼稚之域；入宋，始都稍有可觀；至元，而兩方均發展至於完成。」近人言論之同此者甚多，鮮出曲律與王考窠臼之外，上文（二）「因唐說假借爲戲」，注引董行伯說，亦可參考。茲不備舉。茲所欲明者，尙不在唐戲本身之幼稚與否，而先在所以論斷唐戲之方法幼稚與否。若方法不幼稚，所得結果之可靠性大，否則仍宜保留續考，不必輕下斷語，徒滋遺誤。例如唐初合生戲等，以生旦演時事，至於「淺穢」、「淫溺」、「媟狎」，其恣肆刻劃處，是否宋歌舞戲所能有，且不可知，而王氏戲曲考原內，據契丹宴宋使時，以文宣王爲戲，遽斷「宋初搬演較爲任意」，直知有宋初，不知有唐初耳！又如唐有弄假婦人之說，王氏脚色考中，據以斷定「旦之實，唐之前既有之」，而「生」或「末」不與也。不知弄假婦人時，必然有「生」或「末」，以成情節，不待言也。乃王氏於「末」曰：「似後起之名」，於「生」則認爲明戲始以之易「末」，完全憑考據，無想像，是則非唐戲有旦無生之幼稚也，乃研究方法之陷於幼稚耳！又如唐傀儡戲，若全遽正面記載，除郭公外，雖一戲目不能舉，甚且被歪曲爲肉傀儡，人不是人，偶不是偶，自覺幼稚之甚！但若從側面資料看：杜佑致杜後，以日常得賞盤鈴傀儡爲滿足；顧況盧綸詩中，於看弄老人、弄郤翁伯後，興無限感慨。倘就此二點作合理平實之想像，便可斷定其當時之伎，絕不比今日幼稚。又如李家明演「自家何用多拜」，若全遽正面記載，乃見於南唐書之談諧傳中，直一段「談諧」而已，

豈足稱戲！卽使是戲，而作「詼諧」之方式，亦復幼稚之甚！但若虛心研求，其脚色已兼有後世之老生、老旦、正旦、小旦等，從家庭故常中，特寫禮節繁縟，必曾構成熱鬧風趣之場面，然後始足以作「御前」雜劇，而效果所及，竟能在政治上維繫人心，消弭禍亂，——幼稚乎？否乎？衡定戲劇，效果是尙，古今一也。唐戲倘眞正產生效果於唐代之觀衆，今人卽未便厚非之。猶之中國戲倘眞正產生效果於中國觀衆，外國人亦未便厚非吾耳。例如光緒末年日本報紙詆謂我國當時之戲劇，以爲極「幼稚蠢俗，不足齒於大雅之數」。見蔣觀雲中國之演劇界，載新民叢報第三年第十七期。且外國一二人之所非者，每每得外國大衆之所是，又甚懸殊。敬向國人之習以元劇爲成功，而以漢唐古劇爲幼稚者，更進此一解。

他如唐戲「旱稅」、「劉闢責買」等之編演，直接爲廣大人羣之痛苦而呼籲，殺身刑辱，均所不辭。又如西涼伎激揚民族精神，前後傾動四十年久，得以美滿結束，與一代之詩史相表裏，復轉入民間，又亙千年而不廢。——凡此之意義、氣魄及發展，均後世戲劇所無。後世之劇本、技巧、布景，及舞臺建築等規制，誠爲唐戲所不及。若一般唐戲之生動、眞實，則亦大有可取，又戲劇史家之不可不察者耳。

（十八）以爲唐無劇本，便無戲劇。——劇本之說，上文已見，惟僅用以與史籍所記者比較，尙未就其本身有所分析。董史之「前言」中，有一義甚精——

過去一班談中國戲劇史的人，幾乎把戲劇史和詞曲史纏在一起了。他們所重視的是曲辭。卽賢明如王氏，也間或不免，所以他獨看重元劇。我以爲談劇史的人，似不應該這樣偏。元代劇史，在文學上說，確是空前絕後，無可諱言。但在演劇上說，未必爲元人所獨擅，總不能抹殺前乎元或後乎元，各期的成就。而且一種東西的成長，一定有它前面的歷程，和後邊的發展。把事物孤立起來看，未免危險！……在劇史家與其重視其文學性，不如重視其演劇性。

此論實針對諸史之共同偏向而發，並非無的之矢。王考一於唐之滑稽戲曾曰：「此種戲劇，優人恆隨時地而自由爲之。」其實不盡然，詳下章參軍戲節及五章劇本節。讀者遂誤解爲唐時尚無劇本，自難有戲劇。今試問：王考於元劇，何以承認其爲眞正之戲劇？見原書第七章。曰：最大原因，乃曾見其劇本，知其以曲辭代言。又試問：崔記述踏謠娘「乃自歌爲怨苦之辭」等語，明明亦指其以曲辭代言也，王氏何以僅認爲「歌舞戲」而已？王氏所謂「歌舞戲」，並不指爲眞正戲劇，詳次章歌舞戲總之發端處。曰：最大原因，乃不覩其劇本，遂置崔記文字之含義於不顧耳。試看王考此章之結論曰：「宋金演劇之結構，雖略如上，而其本則無一存。故當日已有代言體之戲曲否，已不可知，而論眞正之戲曲，不能不從元劇始也」，其宗旨已大白矣。馮沅君中國文學史簡編對宋以前之戲劇概因其無寫定的劇本，遂曰：「眞是幼稚得很！」盧論曰：「把戲與曲分開，然後纔能明瞭金元以前的戲是戲的雛型。」三家

之言，可謂正與董氏上說對立。誠如盧論：近代之話劇無歌曲，近代之歌劇文章皆不如元曲之美，亦皆戲之雛型矣。金元以前爲「幼稚」，金元以後又爲退化、爲「雛型」，金元居間，空前而且絕後，是對我國戲劇，祇有回顧，無可前瞻也，然乎？否乎？祇回顧，不前瞻，固其所非，而在回顧之中，因復橫亘成見於胸，於是有見亦等於無見耳，惜哉！如下文述賀昌羣元曲概論，但從唐代外國樂舞求宋元戲曲之源，對於唐人戲唐戲，早已有歌舞戲及弄參軍之種種者，絕不提一字，確係故意抹殺，此處所云，並不過分。唐戲就陸羽等所爲，李昉等所輯，以推求之，並非無劇本。就所傳之劇曲若干首以觀，亦並非無文學性，如下文五章所言。特唐劇本必不如後世之具體，尤未必全賓全白，而今則又完全失傳矣。唐劇本在今日之不及見，正猶之初盛唐長短句、唐代說唱本、甚至永樂大典本南戲三種，昔日之不及見，識者必能敏感其同。希臘在公曆紀元以前，已有劇本，至今尚傳，乃近人所知。若於祖國有戲劇與劇本之始，必信其在十三世紀，較之希臘文化，就此點言，必派其落後一千三百年以上，果事實歟？非事實歟？夫科白戲或話劇，不得謂之非戲劇；不用套曲，不等於無戲曲；劇本不傳，不等於無劇本；無劇本，不等於無戲劇。——此四層相互聯鎖，已形成一道堅固之隄障，力足以排拒上下四方蜂湧而至之偏見。又凡持後二層之反面，劇本不傳，便是無劇本；無劇本，便是無戲劇。以研討古劇者，亦當謂之客觀太過。董氏上說，有所未備，茲特充之。唐戲既劇目劇本俱亡，一切聽人誣枉，無待言矣；即宋戲

雖本已亡而目存，依然不免被歪曲。如王氏唐宋大曲考，青木正兒南北戲曲源流考內，遂將南宋劍舞指爲「雜劇入場，一場兩段」，便是一例。青木氏猶指此爲王氏之「炯眼」所在，其自信亦如此，當可以知。實則劍舞在宋人，明明指定爲舞，雖略有表演之穿插，祇可視作當時歌舞之別體，斷不能認爲南宋之戲。因南宋之戲，須以永樂大典本之張協狀元等爲水準也。自大典之資料出，而青木氏所謂爲「炯眼」者，全虛矣！王氏曾比晚唐之樊噲排君難戲亦同南宋之劍舞，上文已略見，「三章劇錄」當更詳之。同因此一劍舞，一面對宋，則將舞作戲，一面對唐，又將戲作舞，結果兩俱失之。此等遺憾，當又非青木氏臨文時之所及計耳。

第三類斷代限體。——此乃成見爲蔽中最強韌之環節，亦最嚴重之階段。蓋側重主觀，限定某時代之伎藝，祇應有某種體裁；認爲逾此限或非此體者，便不足信，必從而爲之曲解。首看董史今書章節之安排——

先秦時期——巫舞　　漢魏六朝時期——百戲

唐宋時期——雜劇　　元明時期——劇曲

清時期——花部　　民國時期——話劇

董氏原意：在其書之各章中，舉出某一時期之新產品，或比較發達之某一體，綜合以觀，乃得其間主從輕重之別；並非謂各時代專有某伎，便無他伎也。故民國時期並非無花部，而唐宋時期亦並非無劇曲。雖然各體伎藝之眞象所在，非人人所能洞察也；當其面對此等斷代之繫體時，鮮不

誤會爲「限體」者。例如誤會劇曲乃元明所專有，淸代已無之；花部乃淸代所專有，民國已無之……是也。因此，乃覺董史之章節中，縱無斷代限體之存心，若嫌疑則已甚大！固已暗示唐宋時期無劇曲，亦無話劇矣。果爾，如唐合生、缽頭等之爲歌劇，唐參軍戲等之爲話劇，將何以處？勢必惟有從根否認其爲眞正戲劇耳。如此安排，在董氏本無心「限體」，結果尙且不免使讀者作如此想，何況進一步，原有「限體」之意識存於其間者乎！其結果之毫釐千里，當更不堪問。董氏謂唐宋所有曰雜劇，或本於胡元瑞莊嶽委談：「雜劇自唐宋金元迄明，皆有之。」唐代雖已有「雜劇」一名，或指歌舞戲，詳下章歌舞戲總，與宋代所謂「正雜劇」指話劇者或有不同。

胡氏莊嶽委談下，引楊愼語：「漢書郊祀志：『優人爲假飾妓女』，蓋後世裝旦之始也。然未必如後世雜劇戲文之爲，緣其時郊祀皆奏樂章，未有歌曲耳。」——可爲前人於伎藝「斷代限體」中較早之一例。蓋必先信漢代斷不能有歌舞戲，然後始解釋漢郊祀時之裝旦爲啞旦，並強別漢樂章於歌曲之外耳。原則上「樂章」亦復爲樂曲歌辭，不能別於歌曲之外；特因其樂制不同，屬雅樂者稱「樂章」，屬俗樂者稱「歌曲」而已。必至北宋柳永之樂章集，然後名稱上始渾同。漢代早有胡妲，演歌舞戲，爲後世戲劇中旦腳之的源。詳四章腳色論生旦。竊恐對漢代郊祀之全部樂舞中，必不容許其雜用俗樂，根本便是後人之一種「斷代限體」心理，是成見，非通識。北周書三五崔猷傳：「時太廟初

成，四時祭祀，猶設俳優角觝之戲」，乃郊廟祀典雜用俗樂之一明例。今日倘另據他證，以斷漢代此種假飾妓女非演雜劇戲文，可；若僅憑後世學者所有、類此「斷代限體」之成見，則不足以變更先民有關文物制度之事實也。

王考一於優孟優施所爲，事實上承認其爲「言語之外，其調戲亦以動作行之」，但成見則曰：「此二者固未可以後世戲劇視之。」又於漢代歌舞戲演女媧洪厓及東海黃公等，事實上承認其爲「作古人之形象」，「敷衍故事」，但成見則終屬之角觝百戲。又於唐演踏謠娘，事實上承認其「有歌有舞，以演一事，……不可謂非優戲之創例」，但終由成見主持結論，仍曰：「唐五代戲劇，或以歌舞爲主，而失其自由，或演一事，而不能被以歌舞。其視南宋金元之戲劇，尙未可同日而語也。」——無一不前後大矛盾！而王氏不顧也。周貽白不期而然，論唐參軍戲與宋雜劇，亦構成許多顯明矛盾，詳次章參軍戲節。綜察近人戲劇史觀或戲曲史觀內，存在「斷代限體」之意識極爲明顯，實王考創之。如徐靑木董周諸史內，於王考此點，一概無條件承受；雖輕重有殊，而步趨無別，爲蔽之烈，莫此爲甚！近人傳芸子白川集中，論蘭陵王；謂在北齊僅爲樂曲，無舞，至唐開元，始有舞；至天寶，始入百戲。其中「斷代限體」意味卽甚濃，而不顧史實處並足驚人，下文另詳。

夫戲劇乃一種感性之文化事業，其伎術之推進，比之穿衣吃飯等事，固覺複雜，各方面有造詣

深淺之不同；但未必如天文數理等自然科學，發展之進程，必受步趨先後或理解深淺之限制，有顯明之軌跡，而難於躐等也。以漢人之聰明才智，何至伎藝限於角觝，必不能有歌舞戲？以唐人之聰明才智，又何至限於王考所謂之「歌舞戲」，必不能有眞正戲劇？從上古靑銅器冶鑄之精，知當時之冶金術已不在一般冶鐵鍛鋼之水準以下。我國數學家，如商高發明句股定理，早於希臘畢達哥拉斯五百年；管子於絃上求五音之算法，亦早於畢氏百餘年；祖冲之創「密率」，早於德人奧託且一千年。漢張衡於文學能作西京賦，於科學能創地震儀。據近年傳說：養氣之存在，早於第八世紀，盛唐時人或已知之。足見自然科學上之重要發明，或高深制作，尙且無以限制我先民；必不足以有爲，何於伎藝戲劇之創造，已有確切記載者，徒因一二人懷挾成見之故，遂獨予排拒，不加深思如此！王考一念在推崇元曲，當然兼尙元劇，於其前代之藝事，乃不惜砍鑿階層，分別高下，欲人在意識上，先俯視漢，如平地；繼步登唐，如丘陵；再攀赴宋，如巖壑；而終乃仰望於金元之超峯極頂，無形中構成「斷代限體」之意識，遺誤後來諸史及其讀者於無窮！王氏在我國戲劇伎藝之初期研究中，已獲得超越之成績，世所公認，若此等處，則終不得不認爲較大之遺憾，有待繼起者爲之補正也。玄宗時梁令瓚所造渾儀，注水激輪，分層運轉。據張說進表，謂晦朔弦望，不差毫釐；鼓報刻，鐘報辰，循環不息；超張衡、陸績、王蕃、錢樂之等所造之上。作者因少見多奇，乃更舉此端，以況盛唐機械制作之一斑。然後知隋水飾之人物概可生動，

晚唐大傀儡於腹內設機諸說，亦均非虛誕。德國學者朱利斯・克拉普羅特在一八〇二年得漢文平龍認抄本，作於至德元年，（陳後主唐德宗均用至德年號）據朱氏介紹，此書有一標題為「含养氣」，大意謂空氣中有陰陽二氣，用火硝、青石等加熱即生陰氣，即氧氣。歐洲人十八世紀方知空氣和水中有氧氣，較遲千余年。（見北京晚報馬南邨燕山夜話）七一年七月二十四日人民日報，插圖有七〇年十月在西安南郊何家村，出土盛唐邠王李守禮於安史亂前窖藏之製煉丹工具，「反映當時高度發展的封建文化和手工業藝術，及在醫藥、科學技術等方面所達到的成就，表現了我國勞動人民偉大的創造力。」（指存放於銀盒內的硃砂、琥珀、珊瑚、石英、乳石等物）

斷代限體之為敝，理論方面既如上述，若從實際表現求之，有對體裁之曲解與對時代之歧視兩大端可舉——

（十九）體裁之曲解。——或曲解唐戲為百戲。例如王考一謂唐歌舞戲實不過為百戲之一，並非眞正戲劇。周史乃謂代面、鉢頭、蘇中郎三種雖為有故事、有情節之歌舞，但在段錄中既與尋橦、跳丸等伎，同屬「鼓架部」，「似為前代百戲中某一種類」。實則兩家於唐戲之全面情況，均未加考慮。尤以派鉢頭為角觝戲一層，支離之甚！（詳下章鉢頭）傳芸子白川集內，謂蘭陵王至天寶間已成散樂百戲，謂之散樂無異辭；謂之百戲，則全出曲解！無論謂蘭陵王由歌舞變為百戲，或由歌舞戲變為百戲，均不可能。（參看下章歌舞戲總內「辨明角觝以見戲劇」一節。）或曲解唐戲為普通歌舞。例如王考一指

通典所舉歌舞戲四大例，尤其側重蘭陵王曰：「與其謂之戲，不若謂之舞之為當。」又曰：「案蘭陵王、踏謠娘二舞，舊志列之歌舞戲中。」舊志乃遵用通典。是中晚唐專家杜佑、段安節已鑑定為歌舞戲者，依王考之安排，祇能入普通歌舞而已。杜氏有理道要訣，於樂伎之論列，較通典所有尤精！杜氏又篤好當時之盤鈴傀儡，於俗伎必然熟習。王考五曾指宋雜劇天下太平舞、百花舞，乃唐之字舞、花舞，亦指戲為舞也。惟為一時之誤認而已，與此有成見者不同。

近人阿英中國古代的民間舞蹈，於漢唐之歌舞戲曾指為「故事舞」，疑亦循王考之旨而來，不知此名果始於此文否。既有「故事舞」一名，然後於唐戲之已演故事一點，雖不否認，而於其全伎，卻可以由為其說曰：「此非戲，乃故事舞耳」，遂收否定之效。擴而充之，自可以曰：「此非劇曲，乃『故事歌』耳」；「此非戲白，乃『故事話』耳」；「此非戲劇表情，乃『故事態』耳」。……戲劇之定義無準，主觀上取捨自由，自可高其厓岸，曲其解釋，百般排拒，不輕許可，斷代限體之弊一至於此！或掩唐戲之戲劇性，使其接近於普通俳優。例如王考論唐參軍戲，一則曰「以調謔為主」，再則曰「以言語為主」，而必不曰「以科與白為主」。因動作表演，方是戲劇性所在，若語言調謔，則普通俳優而已。必限之「以調謔為主」，分明是削弱其戲劇性也。影響所及，於是鄭振鐸中國文學史四十，插圖本。認為王考所載唐宋優語數十條，「大概都是弄人的故事，並非真正伶人的故事」；因之，唐五代科白類劇，據下文分析，至少在十九單位以上者，乃全被掩蔽不彰。

詳三章科白類諸劇及附載之唐五代優語。此事或由於五代史伶官傳之不載一劇，與南唐書談諧傳之僅載一劇而起，對於「弄人」與「伶人」之所爲，歐馬二史未加分判。然而歐馬二史之性質，又何嘗同於王鄭二史之專門研討戲曲與文學者歟！或混唐代立體伎藝之傀儡戲，入於平面伎藝之講唱。例如孫楷第傀儡戲考原中，認唐俗講與唐傀儡戲同爲宋傀儡戲之源，認傀儡戲即用說話人之話本，於是使唐戲弄中之此部分，轉與講唱說話接近。李家瑞由說書變成戲劇的痕迹一文，亦有同樣主張。清末時對於古伎藝之考據尙未昌明，曾有人於唐講唱與唐戲弄之系統不分，不足責也。清李慈銘越縵堂文集復樊增祥書：「夫優俗變演，實始有唐目連救母之趣，見於白傅劉賓客之相嘲謔。故小道可觀，賢者不廢。」那鼐越縵堂日記中之清末戲劇（劇學月刊一卷八期）文內遂曰：「李君所舉之目連救母，在唐時已有此劇，但與勸善金科、今二黃劇之滑油山、遊六殿等戲折，當有不同。李君此記，於劇本之歷史沿革，大有關係也。」按唐代有目連劇，另具確說，見三章劇錄。至於近代，此事已遠較昌明，諸家何以仍不免有此謬誤？——循此四途，許多唐戲因初被曲解，終被分散，被掩蔽。彼傾向於「斷代限體」者乃得限唐代可能有之戲劇，僅爲「歌舞戲」與「參軍戲」二體而已，並別之曰「去眞正戲劇尙遠」，何其左歟！

（二十）時代之歧視。——此種表現，在發之者絕不爲意，在見之者每百思不解，究其動因，亦循「斷代限體」之成見而來耳。同一事題，在金元以後戲劇中則可，在五代以前戲劇中則不可。前後

標準不同，尺度不同，何所依據？莫名所以。如楚莊時優孟之爲孫叔敖，周史二六頁必不許爲戲劇，理由乃「所表演的僅爲莊王置酒，前爲壽，根本無情節可言」。但他姑不論，如京劇中之麻姑獻壽，除向王母置酒前爲壽，歌舞一番而外，又有何情節？若驗之主題、效果與藝術，今之演麻姑獻壽者，去孫叔敖伎，相去太遠！不知周氏於今日類乎麻姑獻壽者，亦曰「豈得謂爲戲劇」否？周隋二目中類此情節簡單之伎，必不在少，周史則亦並未否定其爲雜劇、爲院本也。又如元以後以迄近代，皆容許有獨腳戲，例如今日崑戲尚演思凡，京戲尚傳拾黃金，川戲中亦有祭鞭等，皆獨腳戲。若於唐代，則多人登臺方算是戲，獨腳則非戲。周史不滿唐蘭陵王踏謠娘，指爲「單人的歌舞」，「一個腳色」。甚至推想：「此點也許是當時的一種規定，亦卽中國初期戲劇的一種特例」，於是判唐歌舞戲祇爲接近於戲劇的表演而已。姑無論蘭陵踏謠諸劇中，絕不止一人登場，詳下章。周氏實在看錯；其抹殺後世有獨腳戲之事實，而強爲中國初期戲下規定，設特例，則未免有損史家之公與信！究其故，顯由「斷代限體」之一基本偏見爲之蔽耳。又如演仙怪故事，元以後以迄近代皆有，乃戲劇之常也，初未嘗因此便喪失其爲戲劇。惟有漢唐之劇，獨被歧視，亦難得解。王氏戲曲考原，指漢歌舞戲演女媧洪崖東海黃公等曰：「所演者實仙怪之事，不得云故事也。」因此而限其伎於角觝百戲之範圍，不算歌舞戲。顧王氏於所編曲錄中，列宋元明清四代戲劇之演仙怪故事者，不知凡幾！初未聞王氏指爲角觝百戲，以排之於戲劇

以外，何耶？近人蘇伯贊清代宮廷戲劇考云：「乾隆時代，……劇本雖多，要不外西遊、封神及目蓮救母等神怪故事。」但演西遊之昇平寶筏，演目蓮之勸善金科等，王氏曲錄無一不載。無怪周史首章三九頁。糾之甚切也。百戲如筋斗、武技等，在後世戲劇中有之，絲毫不足以損及其戲劇之資格。但漢唐之戲劇中，設若有之，則並其純爲戲劇之部分，亦概予抵銷，全部認作百戲而已，何其不平！又所謂「不得云故事」之標準，對漢唐劇之明明已演故事者而發，未免近於苛求；對金元院本名目中僅僅說藥、說花草等，玩弄名詞而已者，反而不發，又未免近於偏濫。王考六。王氏曲錄中，於周陶二目所載九百九十五名，一律登爲戲劇，卽包含說藥、說花草等無故事可言者在內，漫無抉擇。固知王氏之戲劇觀或戲劇史觀，未免太重劇目，若戲劇之本質，則反非其所重也。唐無劇目，故本質雖已爲成熟之歌舞劇，亦難與已列在劇目中之金元說唱體，作等量齊觀。所加於前後伎藝之尺度，竟懸遠岐異若此，誠有何至理存乎？又如上文(十一)「以爲唐無戲曲，宋始有」之說中，曾指王考對於宋金戲劇之採用散詞者，並不否認其爲眞正戲劇，是於戲曲考原中之宗旨，已不復拘執矣。但反之，對唐戲劇之採用散詞者，如蘭陵王、踏謠娘等，固然不認爲眞正戲劇，卽若鳳歸雲之有傳辭，明明代言、問答、演故事者，亦未嘗許爲戲曲，抑又何耶？非又一種時代之歧視而何？宋引戲、末泥、參軍色等，每爲劇外之活動，以與劇內者相結合。元明劇前有家門，或後有打散，其間詞曲，均是敍述，並非代言。——凡此在後世劇中

有之，則正足以備體，若在古劇有之，則徒足以貶格，喪失其爲戲劇；而於古劇原另具有劇中表演之部分，或原另具有代言問答之部分者，則一味抹殺，向不考也，亦不顧也，異矣！

第四類風氣拘囿。——漢唐兩代，對外國交通，均有特殊發展。外國文化輸入，因而起甚大作用，自無待言。惟須實事求是，是則是，非則非，客觀在前，主觀退後。不宜順應風氣，垣囿自封，搖筆即來，不切實際。晚近中外學者發揚我國所謂西域之文明，於地理交通，歷史興替，人種蕃變，文物源流，……獲得許多新解，爲前此所無，遂形成學術研究上一條大道，自應重視與追循。但運用旣寬，呼應太熟，不知不覺間，每形成一種風氣：事事未求於中國，先求於外國，例如徐筱汀釋旦，於男扮婦人風氣，知從日人三品彰英著新羅花郎制度考，求源於新羅，而不知從南史等所載東昏侯之「作女兒子」，以求源於本國。新羅花郎約當陳文帝時，實遠在齊東昏之後也。從外國得其彷彿，便可以矜創獲，資滿足，或作定案以示人；或指南針以自信，結果未能起信，每每孳疑，——是宜稍加端正者也。若以唐戲爲中心，已有下列四種外國關係可言，過去所執持者，都未中的，乃太濫之過耳。另有高麗新羅關係，惟徐筱汀一人用之，尚未列入。詳四章論脚色旦、末等節。茲總稱此四種曰「外國關係」，以與另一種之風氣拘囿曰「聲韻通轉」者有別。所謂聲韻通轉又每每兼寓在外國語文譯音之中，乃建立第二型外國關係。唐代爲各種宗教自由發展之期，異教不免相互排斥，使所謂外國關係者益複雜化！是又爲第三型外國關係。近人岑仲

勉考蘇莫遮，徐筱汀、楊憲益考參軍蒼鶻，已將此複式之外國關係，發揮至相當高度。而究其實際，則大都與國情不符；雖曰各有見地，不妨多面發展，若是非混淆之烈，亦既空前矣！本書志在追求唐戲眞象，於此中之正變虛實，勢不能不一一加以剖析，若最後之裁定，則仍俟通人耳。

（廿二）外國樂舞關係。——此層應舉近人賀昌羣元曲概論內之主張爲特例。賀氏之書，實際爲「元劇概論」耳。其自序曰：「著者自信，從外國樂舞而探究宋元戲曲的淵源」，並以爲如此乃所以跳出王考範圍之一端也。王氏劇曲考原曾曰：「戲曲一體，崛起於金元之間，於是有疑其出自異域，而與前此之文學無關係者，此又不然。」賀書之引言中，則主張「元曲的興起，是受有異域的影響」，並指王氏曰：「對於這層，都表示否認，竟或不屑向這方面研究，這似乎還存着故步自封的謬誤心理！」其實元劇受當時蒙古人政治、風俗、語言等之影響，原無待言，中國伎藝受外來音樂、戲弄等之影響，亦無待言；所爭者並不在此，而在其說之過分與否，踏實與否耳。若賀氏之業，乃探宋元戲曲或戲劇之源，而完全割斷其歷史上對於唐五代戲曲或戲劇必然之啓承關係，反專一信任其在外國樂舞方面之關係，則心理上之出發是否無誤，所據之客觀事實是否全面，乃大成問題。賀書斷代在論元劇，並非作歷代戲劇之通論。今爲探元劇之源，而不惜專章詳陳漢代外國音樂關係，又不惜專章詳陳隋唐之樂舞，可謂重視之至矣！但所陳僅隋唐之普通樂舞而已，對於兩代所有之歌舞

戲，却一字不提。雖曾引及崔記、段錄、通典，及其他唐人之述作，但於諸家所共舉散樂歌舞戲之四大例，尚且熟視不覩，若無其事，若無其文，他更勿論。其根本不承認諸唐戲堪稱爲戲，或足以爲宋元戲劇之源，可知。

賀氏曰：「自唐高祖末年，至玄宗的百數十年間，外國音樂不斷的流到中國，中國的音樂發生變化，波浪所及，在詞曲上便有長短句的興起，在戲劇上已成宋元戲曲的雛形。」實則隋唐燕樂範圍內，中國人亦自有其音樂。說者對於隋唐所謂九部樂、十部樂等，但知以每一部爲一單位，比較其多寡，以過分誇張胡樂之盛，可謂不思之甚。例如清樂，在九部十部中，雖祇佔得一部而已，但其內容所包含之樂舞雜伎，列於官書者，以數十計，流行民間者，必以數百計。至若高麗伎，亦佔得九部十部之一，但據通典，僅傳一曲而已。其實際內含之懸殊，豈可廢而不顧！如在淸樂部門中，中國早已有長短句之歌辭，雖因外國音樂之輸入，從全面看，在聲辭方面，不斷變化，但兩代燕樂中，雜言歌辭之產生原因，絕不在此，一也。詳敦煌曲初探及唐聲詩等稿。自唐迄淸，歷代戲曲歌辭中，無不齊雜言並行，雜曲與大曲並用，從無專用大曲，而又作雜言之狹隘情況，二也。賀氏旣承認唐樂雜受外國影響之後，在戲劇上已成宋元戲曲的雛形，何不兼舉唐戲劇受外國影響之後，如鉢頭原出西域，而其戲八折、其曲八疊等。在戲劇上已成宋元戲劇之雛形乎？必以爲唐戲尙屬虛無縹緲，並雛形之未賦，故不足爲宋元戲之源，則賀氏毋乃信外國者太深，而信本國者太淺，原因乃知外

國者較多，而知本國者反少耳，豈非另一種故步自封，爲蔽益甚乎！舊書次章，謂隋於九部樂中，分雅樂、俗樂，以清樂爲雅樂，以「夾」樂爲俗樂，實非。九部樂全部皆俗樂也。此亦其所以造成上項錯誤之一原因耳。他如近人許地山文內，認踏謠娘劇爲踏歌，與初唐閻知微踏萬歲樂相結合，遂認踏謠娘爲外國樂舞，亦同此蔽，詳三章劇錄。

（廿二）西域關係。——自漢以降，外國音樂與幻術，不斷輸入中國，至盛唐，而燕樂範圍內之胡樂，已達飽和之度，甚且影響及於雅樂，——此乃事實也。隋書樂志謂「大抵散樂雜戲多幻術，皆出西域。」是佔散樂雜戲之大部分，而來自西域，史有明徵者，乃隋代起之幻術，並非唐代起之「俳優歌舞雜奏」也。唐代散樂之較著者，通典一四六曾舉四端，其中祇鉢頭一項，杜氏指明出西域，於其他三伎，並無此說，——此亦事實也。王考第一步謂外國音樂既盛入中國，外國戲劇當與之俱入中國，此雖想當然而已，却尚有可能，但宜實事求是，不必誇大。乃王氏第二步謂鉢頭來自拔豆國，其通中國在北朝，「或北齊時已有此戲」。按鉢頭來自西域雖有據，謂自拔豆國則並無實據，全憑想像，甚至附會，詳下文論聲韻通轉。致謂北齊有鉢頭，亦隨之而不根。而王氏第三步復因蘭陵王、踏謠娘二劇之起源皆在北齊，遂想像其皆爲模倣西域戲。此一步西域關係之結合，實太勉強。傅芸子白川集中論述蘭陵王，盛倡來自西域之說，顯受王考之影響。然兩家先後均忘却蘭陵王爲伎之特

徵，首在用大面，而大面在中國歷史上，有不可磨滅之古代淵源。若專取地理關係，以抵銷歷史關係，又祇取聲樂關係，而放棄舞容關係，均所不可。踏謠娘之非外國伎，又另有理由存在。結果王傳二家之說，乃成片面之附會而已，實難以立。周史謂我國傀儡戲亦可能來自西域，別無理由，但謂北齊曾同化於鮮卑，以龜茲琵琶例之，高緯所好是西域伎。若對於周秦漢以來，國人所作用於傀儡之種種史實，又概予抹殺不顧，寧足取信！非謂西域關係在唐戲中絕無也，乃說者不肯實事求是，出於附會部分之不取耳。參看下文溯源節論北齊北周。

顧唐戲內西域關係之問題，本身雖不過如此而已，若其意義一經運用，竟有出人意表者。王考一論唐代之五劇，原謂參軍出後趙，缽頭出西域，大面、踏謠娘出北朝，於是認唐代所自製者，僅樊噲排君難一劇而已。若依其蘭、踏二劇乃模仿西域戲，而踏謠娘又已成為我國優劇創例之說，勢必曰：至南北朝時，我民族文化尚甚低落，直全然不能自製一戲。幸賴西域文明，前來啓迪，我國方始有戲之創例，然乎？否乎？今於我國漢魏南北朝所自有之歌舞戲、科白戲等，先儒量排斥為角觝、百戲，去眞正戲劇甚遠；然後於外國傳來之伎，乃得稱許為開我國優戲之創例，其間又並非存在眞憑實據，祇有臆說，甚至附會而已，安見其可！然而王氏啓之，來者附之；王氏猶是疑辭，他人已作實事。波瀾所及，風氣相搧，乃有不擇事，不度量，而一味周旋沉浸於其間，不知自拔者，豈不

過勲！既然北朝時，我國戲劇尙屬「赤貧」時代，無一本自製之戲可言，則於唐五代三百四十年中所謂自製之戲，王氏已特許其有一本樊噲排君難矣，論者尙復何辭！將愈成定案，而不可奪。牽連乖忤如此，影響觀感太大！此本書在三章劇錄，所以不得不辨之甚力，以明事實之眞象也。

（廿三）印度關係。——梵劇與我國戲劇情形，大不相同，與唐戲尤爲懸殊，語詳三章劇錄舍利弗劇後。建樹我國戲劇源於印度之說者，所見有許地山、著印度文學及梵劇體例及其在漢劇上底點點滴滴。盧前、著中國戲曲所受印度文學及佛教之影響。鄭振鐸說見插圖本中國文學史第四十章。及常任俠。見中國古典藝術六我國傀儡戲的發展與儺的關係。近年則有周史，對於其說繼承不墜。柳無忌印度文學於此雖未見源流觀，却臚舉中印戲劇之許多相同點。諸家均先誤於王考，篤信唐五代僅有歌舞或外國歌舞，尙無說白，故無戲劇。——此點已成爲此派主張者一共同之基本成見。甚至因南戲形成尤早於元人之北劇，遂以爲南戲中如趙貞女型之題材，皆直接沿襲梵劇。爲袪除此項錮蔽，作釜底抽薪之計，益覺闡明唐戲，乃當前惟一之要務也！

許氏於我唐宋元間之縱的歷史關係並未考明，遽下手肯定我宋元與外國間之橫的地理關係。先斷我至宋元始有戲，繼乃信其制度從印度來，並非本國文化之產物。殊不知我漢唐早已有戲，宋元戲直接受諸唐五代之祖先，並非傳自五天竺之異族。梵劇之入中國，至遲亦當在唐以前。唐代之有

梵劇，乃確鑿有據之事。詳次章舍利弗劇，並參看次章歌舞戲總引證超赴五天竺傳。惟亦唐戲之一支一派而已，絕非唐戲之全部。許氏於梵劇情形，有重要介紹，功不可沒；惜知己者尚未及知彼者多，所言二者相互間之關係，乃不必其皆中。

盧氏誤信唐樊噲排君難無歌曲科白，宋滑稽戲有賓白又無歌舞，而認定我國純正完美之戲曲，自金元始。遂曰：「我國戲曲之成立，後於印度，蓋無疑義。」又謂「唐玄奘時，印度已有戲，而我之戲劇，其時僅爲歌舞。印度戲實奠定我戲曲中舞蹈技術之基礎」。其說既蕩且支，最不可信。按梵劇具體早於漢劇，事或可能，惟此種孰先孰後，應決定於對兩國戲劇之發生、發展情形，俱已眞象大明以後。若有一面尙偏昧不明，便難作具體之比較。知己尤重於知彼，求眞必先於求源。若盧氏之所憑者，謂唐宋戲劇中歌舞科白尙未合一，不眞也。盛唐祇有歌舞而已，尙無戲劇，不眞也。參看下文論盛唐節。純正完美之戲曲，自金元始，亦偏見而已，不眞也。故其所斷我戲劇中之舞蹈奠基於印度戲，以彼之戲，奠我之舞一層，直臆之又臆而已，更不眞也。謂純正完美之戲曲始自金元，猶之昔人謂純正完美之長調慢詞始自北宋。敦煌曲經考訂後，其說之誤，已不辨自明矣。凡指本國古藝之不傳爲不作，對本國古藝之熟視如不覩，又執常識之偏知爲全知者，舉難以論斷中印兩國戲劇之關係也。

鄭氏曰：「大抵印度南方的人民，不信佛者居多，而戲曲又特別的發達，則印度戲曲及其演劇

的技術，由他們輸入中國，是沒有什麼可以置疑的地方。」既未指明梵戲開始輸華之確實時代，卽無從知此時我國自有之戲劇原狀爲如何，亦無從知自有者與外來者之成分比例爲如何。——此鄭氏雖表示「無可置疑」，而其說之本身，實使人終於不得不疑耳。杜璟中國戲劇之價值（見劇學月刊）。對鄭說曰：「戲曲儘管來從印度，而演劇者的技術，儘管另有特殊的來源。」已是不能按照鄭說完全無疑之一例。鄭氏於印度戲曲之如何輸華，容另有詳文，惜未見。至云印度戲劇技術之輸入，未知何指，或不外許盧二氏文內所見。果爾，杜氏有特殊來源一說，不爲無因矣。惟設若戲曲迻來自此，而技術又另來自彼，則我國戲劇之形成，又何其儌倖！何其勉強！結果詎能免於支離破碎，蕪亂猥雜耶！驗之我文學、我書畫、我雕塑，……無論創作與融鑄，皆覺大氣磅礴，精力彌滿，未嘗東拼西湊，飣餖枝節爲之也，何以戲劇獨反此？竊恐類此之意識，皆未必是事實，不過二三學者於自己之曲說未遒，遂主觀爲之安排如此耳。周史（一八三頁）舉擬文與繪畫二事曾受印度文化影響爲例，謂「戲劇所包括的部別既多，範圍更廣，其所受的影響，亦當更深更遠」，亦不過空洞之推想而已；至曰「更深更遠」，顯益超過空洞推想宜有之限度矣。周氏已認舍利弗梵曲至遲於初唐入中國，却未進一步認梵劇亦同時如此，殊難理解。惟周史另有糾正許說處，其辨南戲如陳巡檢梅嶺失妻及趙貞女型戲劇並非沿襲梵劇之題材一層，尤足參考。

許盧二氏文內所陳中印戲劇技術相合處，不外六點：曰樂歌音節有定；曰劇材來源爲傳說創作

與雜串；曰齣數無定；曰賓白不純用雅語；曰舞臺動作兼採會意法；曰脚色有主角與女主角。驟視之，說頗具體，鄭氏甚至指爲體裁與結構上「驚人的共同之點」，（見小說月報中國文學研究號卷頭語第六節）不當疑也。殊未省凡此六點，皆極自然之趨勢，極普通之原則，極簡易之方法。可云世界萬國戲劇之於此，莫不大同小異，安見其相合也，僅僅限於中印二國之間歟？倘指此六點之實現於戲劇中，果有何高深奧妙，甚至超出我民族聰明才智之上，若印度則早已自有，若我必倚賴外國之輸入而後始能學步，豈非完全失却民族自信心乎！等而推之，恐並我民族之穿衣、吃飯、睡眠等原始生活，人類本能之肇始，勢亦有由外國輸入，師承於人之可能。蓋若從中印兩大民族所以衣食睡眠者，模仿以求，必亦能得彼此間相同之六點或若干點，類乎上所述於戲劇者。兩民族間於此生活本能之發端，究竟孰爲先後乎？當夫後者向千萬里外之先進友邦實地傳習之時，又孰爲師弟？孰爲媒介？豈不亦有可以追求比附，言之鑿鑿者歟？倘更指此六點實現於戲劇中，必有何一定程限，乃迴出我漢唐先民文化程度之上，苟非至金元時代，醞釀不熟，條件不充，必不足以承受外國之輸入而傳習者，則試問我盛唐先民已能承受天竺樂舞，乃事實也，何以獨不能承受天竺戲劇？殆亦文化程度未至之故歟？更考我國文化史上之一般定論，以及在印度文化與佛致藝術輸入我國之發展趨勢或具體經過中，唐代能力果不如金元之盛乎？抑並不如此乎？發此二問，雖嫉矯側不平，非難

太過，然並非深交周內，「莫須有」之相加；試綜合上引五家所主張者以推之，其牴牾支離，勢必至此而後已耳。許文因欲證明踏謠娘出於西域，並對原始伎藝如踏歌者，亦認爲來自外國。視我先民之文化，低落一至於此，眞令人不勝惶惑！固知梵劇之內容、技術、歷史及其隨同佛教流入我國之時代與經過等，均亟待有更詳盡之介紹與更精細之研究。國內除許地山、柳無忌兩部印度文學言及戲劇外，容尚有其他之詳述，愧未及讀。而我漢晉南北朝隋唐兩宋之戲劇造詣及其與佛教關係之可考者，又正有待於障蔽盡除，徹底明瞭。必此兩方面既已做到，然後對於五家所論列之問題，庶可得有積極之解答。若以今日知彼知己之程度而論，恐同一淺薄，卽距實現此事之時期尙遠耳。日人田邊尙雄知梵語「新樂」曰 sanlo，而不知我國「音樂」之「樂」與「快樂」之「樂」，形同而音別。在其音樂史中，遽謂我國散樂源於梵語。又知西域伎在漢武帝時已入中國，屬於散樂，而不知漢曰「散樂」，乃用周禮，是否周代已有西域伎及梵語之入中國乎？類此疏略，出於意表，他山攻錯，不可不戒！參看五章「音樂節」。宋葉夢得巖下放言曰：「楚辭『些』，沈存中謂梵語薩縛訶三合之音。此非是。不知梵語何緣得通荆楚之間？此正方言，各係其山川風氣使然，安可以義考？」此說大可參證。

（廿四）日本關係。——對唐戲言，前三種關係是源，此一種關係是流。日本所存樂舞，多同我唐代樂舞之名稱，而遺留之裝服、道具，又每有標識第七、第八世紀之時代者。彼邦人士對此類樂舞，每認爲卽我唐時所流傳。我因祖國古代文藝久已云亡，不可名狀，方引爲遺憾，無從彌補，閱此美

談，欣然樂就，遂不暇一一覈實，甚至逆而求之，以日喻唐，以爲果然。但一經詳勘以後，許多矛盾立見，無從斡旋，終至疑多於信，懸多於解，眞所謂「皮傅則相似，指實則相違也！」（章炳麟論日文內之漢字與我之漢文不能統一之語。）惟有覥作問題，以待續討。其中屬戲劇方面者，以大面與鉢頭二事，最爲顯著。傅芸子白川集內，力主日本之羅陵王舞，即唐蘭陵王舞之遺。但彼此之間，僅有名稱音近與用面具二點相似而已。若體裁、宗旨、服裝、伎藝、風格，則無不歧異。尤其我之蘭陵王爲歌舞戲，而彼之羅陵王爲普通歌舞。捨己從人，勢必先將蘭陵王降格爲舞，而抹殺其戲劇性。且羅陵王亦自有其戲劇之源，與我蘭陵王戲之意義則迥別。今拋開雙方之戲劇一面，而專從歌舞一面以捏合之，豈不可惜！傅氏等並主日本之拔豆即唐之鉢頭。但彼拔豆乃舞名，來自南方林邑；我之鉢頭乃戲劇名，出於西域。拔豆之本事乃神遣白馬，除國中蛇害；鉢頭之本事，在民間所演之一戲爲格獸以報父仇，是悲劇；在宮中所演，曾祝千秋聖節，僅能斷其非悲劇而已，其餘不詳。尤其民間之所演者，歌唱極重！乃其伎藝上之特色，不聞彼邦之拔豆亦有多唱也。論者先有強同二伎之主觀，遂避開其本質之重點不談，而專門撮合其末節，當不能解決問題。我之蘇莫遮戲，據唐慧琳一切經音義與希麟續一切經音義，均謂爲渾脫、大面、鉢頭之類。而近人向達（詳三章蘇莫遮節）。以爲即日之蘇莫者舞，是亦捨己從人，貶戲爲舞之例耳。

以言日本樂舞，其聲之究竟如何，非至彼邦不得聞。若其舞姿、服裝，則有種種舞樂圖之刊本，可窺大概，一言以蔽之曰：完全是「日本風」，去我唐代胡舞之傳說及一般樂舞之傳說，實在遠甚！凡熟習唐伎情形，有此全部傳說蘊結胸中者，類能體之。就淺顯處言：彼邦之舞，於正舞外，類有答舞，乃唐制所絕無。彼邦舞服必具龐大之後尾，亦唐制所無。唐人深好胡舞，其代表之作爲胡騰與胡旋。唐人下此「騰」、「旋」二字，頗有力，頗能掌握情況。其舞姿如何，已不難想像，恐非尾大不掉之舞袍所能致、所能同也。過去之論者，向懷唐代無戲之主觀，以周旋於兩國樂舞之間，故所論綜難中肯。茲所需者，乃同在兩國歌舞戲之基礎上，探討兩國之歌舞。——此爲研究中之一新題目，在本書於唐戲之說既已粗立以後，深願兩國人士，有志研究茲事者，進一步由此入手，庶幾不嫌空泛耳。

綜上四種外國關係之所言，可知唐戲隨同唐樂舞與其國之四裔建立關係，當然已有確符事實、不可動搖之一部分在。但此部分於過去之認識中，並未能深切探取，反而鼓舞出似是而非之另一部分以代之，遂覺雲霧鬱勃，而眞象潛移。原因乃前者須發於實事求是，不容苟且，而後者每因見獵心喜，但憑孤證，便出新奇，可以搖筆即來也。

（廿五）聲韻通轉。——明徐渭南詞敍錄謂「淨」字「卽古『參軍』二字合而訛之耳」。徐氏明

明謂「訛」也，且讀方音始訛，若讀本音，既難「合」，亦不至「訛」，徐筱汀文辨之已詳。清焦循易餘籥錄綜合元劇脚色義例，證明「邦老」「蓋惡人之目」。又曰：「『邦老』即『鮑老』之轉聲。」却不顧宋鮑老所演，乃村野愚騃，去惡人甚遠。若捨義而專一牽附於音，則辭各有源，音可偶會，又安見「邦老」、「鮑老」之爲一！王國維循徐焦二家之途逕，於我國戲劇之初步研究中，遂開「聲韻通轉」之一法。古劇脚色考謂「余疑『淨』即『參軍』之促音，『參』與『淨』爲雙聲，『軍』與『淨』似疊韻」。固疑似之辭，未嘗確定。此說徐筱汀釋末與淨已糾正之，見四章附錄。繼謂「婆羅」、「鮑老」、「抱鑼」、「邦老」、「孛老」、「卜兒」、「鴇」七辭，皆一聲之轉，異名相別，遂作肯定之說，非復疑辭矣。又謂「爺老」爲「曳剌」，「孤」或爲「官」之訛轉，「丑」或爲「爨」之省文，乃雙聲關係。王考中又謂鉢頭出於拔豆國，柘枝出於赭石國；進而曰：「『轉踏』即『纏達』」，「鹹淡」之「淡」即「旦」。王氏唐宋大曲考又謂「渾脫」疑即「于闐」……綜其所舉，有全非者，如「孛老」、「轉踏」、「婆羅」等。多半則疑似而已，却無一條乃確切不移者。但此法一開，展轉相逐，遂成風氣。繼起者承此風氣，動輒聲轉，益泛濫而不自覺。如近人許地山文內，詳三章蘇莫遮節。於穆護砂調名之上二字及蘇幕遮調名之下一字，均以爲祆教徒稱其司祝曰「慕闍」之轉音，而於蘇幕遮與祆教有何關係，全名三字何以能於割裂，均不顧也。岑仲勉文詳同上。竟謂古波斯傾水節之原名，與我漢文「潑寒」二字，音既符合，義又巧同，亦覺不

可思議。尤奇者：衛聚賢文內，詳四章生旦節。以「淨」、「丑」、「生」、「旦」爲晉楚宋燕四國名之同音字，雖附以漢代如何用，六朝時如何誤，明代如何改等說，終不能通。楊憲益文謂「參軍」與「尋尋」音近；尋尋族好淫，兔亦好淫；宋曲名曰鶻打兔，卽唐戲中蒼鶻打參軍，參軍乃兔，怪誕如此。徐筱汀文謂後世脚色「副淨」，乃隋曲名附薩單時之簡譯，未知「附薩」本「附薛」之訛文，不能憑藉。而似此望文生音，強爲牽附，不顧時代，不顧性質之作風，毋乃令人駭歎！盧前郭禿解謂梵語戲劇曰「那吒迦」，優伶曰「那吒」，「郭」、「那」疊韻，「禿」、「吒」雙聲，疑「郭禿」乃「那吒」之變，我古代所謂姓郭而病禿者，乃未必有其人。但據本書下章傀儡戲一節所引，自北齊以至於近世，郭禿在實際表現中者，且八九事，並非陳陳相因之說，何從抹殺！其所以疑我而從人者，不過受「聲韻通轉」一法之誘致；而所指雙聲疊韻云云，均不嚴格，近於風影之談。錢南揚宋金元戲劇搬演考謂「爨」與「鸕段」乃一音之轉，反不如王氏「丑」字說較近。又謂「蒼鶻」與「末」，亦一音之轉，並不如「淨」爲「參軍」促音之說。王季思校注西廂記，謂脚色中之「旦」乃「呾」之省，而「末」乃由「木大」之「木」字音轉而來。按「末」之早期任務，重在扮少男，乃今之小生一型，其代木大，不過副業；木大乃今之丑脚一型，爲少男則同於末，若所代表之人物個性，則相去甚遠。「末」得名原在少男之義，詳四章。若音轉云云，亦自外生成而已。徐筱汀文又謂木大卽木笪，「笪」卽「旦」，故木大乃旦，益覺離奇！——凡

此種種，均依倚徐焦王之先例而發展者。未按徐焦王之開端，卽多未中的，至今尙留存問題未決。今之從同，已有不可，何況變本加厲乎！張心逸元曲選釋補正四，解「孛老」爲「老糊塗」，並非醜惡，甚是。

我國戲劇之名物制度，誠多創造流行於優伶之間，習慣以口耳相傳，各是其是，久而訛誤，復不求甚解，不知改正。或原爲外國語文之譯音，所託本無定字，又乏正確說明，亦滋歧出。其訛在聲，所以正之者倘亦在聲，當易還其原本。但所謂「通轉」者倘並不確切，而通轉之結果，如分明倘存留遺憾，未嘗了事，則與其違症下藥，或求一丹一劑之百應百靈，何如自始卽愼其診切：是則是，非則非乎！此若與上述種種外國關係者相結合，將益易流於附會，縱非風氣，動輒臨歧！履之者終不可不愼耳。參看次章缽頭節，引田邊尙雄音近誤書與附會說。夫噎，病也；因噎廢食，不可。但自從有若楊氏以「尋尋」通「參軍」，徐氏以「附葢」通「副淨」者諸說出現之後，乃覺噎之不除，食終難下。因噎廢食，固死，隨食隨噎，患入膏肓，勢必有絕粒之一日，又何從得生！願今後之研討古劇或古伎藝者，用此聲韻通轉一法，特別謹愼，寧闕毋濫。矯枉誠然不應過正，仍俟聲韻專家爲之明是非，示軌轍耳。

以上從客觀、主觀及成見之三方面，探討過去對於唐代戲劇認識模糊之故，列現象凡二十五

種，重在明其條理及論點；若例證之詳，仍見以下之各章內。有小部分不無重疊，必其尤重要者，故未加芟薙，以暢厥旨。雖然，事理多端，物體多面，蔽與不蔽，自來相倚而生。昧中生明，明其所明；明中生昧，又昧其所昧。一意闡揚元劇者，蔽於漢唐；一意闡揚唐戲者，縱不復蔽於元，安知不蔽於漢晉南北朝兩宋！更安知不即蔽於其所「去」歟？對此之補偏矯枉，必不可少，是又有待於繼起者，爲更進一步之揚榷耳。茲就上文去蔽以後之觀點，綜合全書各部分所下之結語，撮成對於唐戲弄之基本認識，凡十八條如次，以代全書之結論，並供有志研討本書，不吝糾其違失，使一歸於正者，便於檢點與指別也——

（一）發展常軌——戲劇與音樂、歌唱、舞蹈、文學、書法、繪畫、雕塑等，同爲民族文化之上層發展，必然同在歷史啓承遞嬗之軌轍中，無從例外。縱接受外來之部分文化，有所吸收與融鑄，但其主體之存在，與重要之表現，仍然在我，而不在人，則亦勢所必然。與其割斷歷史，想像梵劇於宋元間始入中國，突然完成我國之戲劇制度，失之空洞，毋寧從漢魏以來，虛心檢討，脚踏實地，省其逐步發展，綜其歷代累積，由漸而盛，由微而著之遺跡，終於獲得其具體眞象。元劇並非突然發生，乃某階段之特別發達而已。

（二）研究路線——爲欲肯定近古者爲驟起突興，又見遠古者記載資料缺乏，乃代爲臆定種種，

完成人爲之安排，以自堅其對於近古所認種種之信念，——斯不能不認爲我國戲劇史家或戲曲史家過去所取路線之失當。唐詩文章雖特美，因漢魏六朝之作品存在，不能認爲崛起突興；宋詞文章雖特美，因敦煌之唐曲發現，亦不能認爲崛起突興。由此以推，元曲文章雖特美，料唐宋劇辭一旦發現，當從事實上證明其亦非崛起突興，初無二致。若今日，則從理論方面，已先窺見其必如此矣。敦煌曲內演故事，代言問答，用方言俗語，設詭喻奇譬，在在打開金元北曲與明清小曲之門徑，尤爲突出之現象，不容恝置。南戲張協狀元之規模雖特完備，料俟唐五代及兩宋初期之劇本發現以後，必能說明其來有自，張協狀元之表現，亦絕非「突興」或「突變」耳。

(三)人事弱點——戲劇之產生，本合於人類生活之自然需要。在我古封建社會中，特假意擯之於禮樂之外，斥爲鄙俗猥賤，以爲足以溺情喪志，士大夫所不敢正道。顧凡百史乘著述，過去皆操之於士大夫手，於是關於戲劇之正面記載，乃都失之疏略迂闊，或矯飾而不正常。對於所用劇辭，又從來不屑著錄，或不善保存。——二者合併形成我國文化傳播上一大弱點！今日研究古劇，應從側面與背面之記載中，力圖補救。如有判斷，不當忘却有此項弱點之存在。若反利用此弱點，各憑自己所見者爲限，於古劇遽多否定，認爲我先民無創制能力，甚或指爲幼稚頑耍而已，並無意義存在，則所失愈多矣。

(四)文化地位——唐代之文化程度，在文化史上已決定之地位，唐人之想像力、創造力、表現力，以及唐人生活之比較自由、活潑，初盛唐時社會之比較安定，經濟之比較繁榮等，對於當時之音樂、歌舞、百戲、戲劇、雜伎之孕育、放射或組合方面，必然起有作用，形成聯繫，未容忽視。換言之：吾人對於唐代戲劇一部門之造詣，若聯結唐代文化之全部情形，作具體評定者，比較可靠；如作單獨低估或高估者，均不可靠。

(五)藝術總平——應從唐樂、唐舞、唐詩歌、唐傳奇、唐俳優、唐講唱、唐講吟、唐雜伎、唐角觝百戲之組合總和與平均水準中，考察唐戲，想像唐戲。在想像中，並不妨旁及唐文、唐書、唐畫、唐雕塑等，以廣參考。戲劇乃社會意識之具體反映，其本身又原爲一種綜合藝術，唐戲在其時代與社會中，絕非孤立表現之事。

(六)擴充資料——關於唐戲之資料，初步提出，計種類已鑒別者五，體裁已著錄者八，待考者一；戲已著錄者三十九，待考者三十四；戲曲之牌調已著錄者十三，待考者十五；辭已著錄者二十首；脚色已著錄者四組、七色；演員已著錄者九十四人；初盛中晚唐及五代分期之基本資料，列一百零二條，提出要點二十八；分部之資料，另列九百餘條，對伎藝七種、設備三種，均已有較具體之說明；並附載優語五十七條，傳說十二條。繼此搜討，隨時可以增加，絕非「止境」。故今後對於唐

戲之論斷，已不容局守舊觀，一成不變，宜隨同資料，不斷提高，因應修正。

（七）要求通曉——據唐戲百問之所示，雖曰「百問」，仍不過一斑而已。足證今人對於唐戲內原有之記錄，幸尚流傳，不啻卽其造詣水平之所在者，尚多茫然，不能通曉其意義或制度。旣如此，對於其當時曾有、而今日不傳之部分，更何從遽作盲目之否定！故學者當前對於唐戲，正臨初步力求通曉之階段而已，遠未到研究已熟，能作永恆性之結論時期。若否定種種，固然嫌早，卽部分之肯定種種，亦復嫌早。特志在端正觀感，轉換風氣，對過去之成見，固不妨作充分之懷疑耳。

（八）歌舞類戲之貢獻——我國古劇，從其伎藝上自然之分軌，成爲歌舞類戲與科白類戲兩方面。至唐，此二者皆有空前之發展，且甚平衡。在歌舞戲，縱面承接漢晉南北朝之淵源，橫面採納西域舞戲之情調。如所謂「胡姬」、「優胡戲」等。陶融變化以後，表現之方式頗多，實奠定後世生旦戲與武技戲之基礎。其二三特例，且負起政治使命，如西涼伎。推出政治波瀾，如義陽主。自宋以後，舉無可擬。卽「雜劇」一辭，亦在公元第九世紀初，中晚唐之間，已發現於戲劇伎藝最爲活躍之西蜀。大概屬於男女合演之生旦戲一類，遂爲後來宋金元明八百餘年之「雜劇歷史」開其端緒，奠其基礎。至於樂舞之美妙激切，表演之恣縱深刻，其確實進度，究已達於何點，須俟得更多資料以後，從頭重行評訂。卽今之所見者，已頗有可觀，難云幼稚。

（九）科白類戲之貢獻——唐科白類戲，有俳優在前引導，有講唱、講吟、雜伎從旁掖進，蓬勃豐滿，不可遏抑。又奠定後世淨丑戲與話劇之基礎，在滑稽伎巧與諷刺作用方面，均有高度進展。尤其政治上之「託諷匡正」，關係一時之國計民生，曾發揮戲劇上最高之意義，不應視作等閒。宋所謂「臺官不如伶官」，與「無過蟲」之作用，實全部根源於唐，而自元以後便絕矣！近人於我國古劇，有強調其非「戲曲」，甚至認科白類之參軍戲乃雜技而已，並非戲劇者，顯屬偏誤。

（十）「無限眞實」——假如認唐戲爲我國戲劇開始踏上「有意識之人事階段」，（近人劉大杰中國文學發展史論唐戲語。）則應繼續指明所謂「人事」者，入手即已逼近眞實，未嘗歧入抽象或幻想之途。種種不同之參軍戲如此，無論矣，即歌舞戲如合生、大面、鉢頭、拍彈，乃至傀儡戲，取材亦無不眞實。如實際生活之戲劇化，戲內戲外之溝通，時人實事之傳奇化等，尤爲特殊，在在出後世戲劇範疇之外。故茲爲立一總義曰「無限眞實」。並另有「戲劇行動」與「戲劇風」之諸說以佐之，顯覺後世戲劇乃有限眞實，半眞實，甚至脫離眞實者，舉不足以承其體制。夫豈誇飾聳聽，以至於此！亦一一悉憑事實耳。

（十一）特殊英烈——以成輔端爲著之一班優伶先烈，爲謀大衆幸福，忠於藝術，忠於職守，曾慷慨犧牲，前仆後繼，在我國戲劇史上實有其偉大與光明！不述我國戲劇或劇人則已，既述之，於

此應有適當之表彰。關、白、馬、鄭、魏、良輔馮、猶龍洪、孔諸子，不朽於戲劇之體者居多，若成輔端及若干無名英傑，乃不朽於戲劇之用。而其所託之體如何，既未流傳，亦無從憑空鄙薄。元院本或清宮廷戲與唐參軍戲或歌舞戲之間，在精神上所有之差別，一經檢查，赫然而在！詳下(十五)。斯雖由各朝之政治情況有以致之，各種之戲劇體裁有以致之，尤其各時代劇人之精神有以致之，不可沒矣；不可沒矣！

(十二)傑出人才——此時代中，有黃幡綽、李龜年、留杯亭、成輔端、李可及、敬新磨、李家明等名優輩出。戲劇而外，都兼擅俳優、諧隱。或樂舞翻新，或劇本編導，雖因緣時會，表現方面不同，除李可及外，其寓技藝於胸襟膽識之中則一，均堪稱一等人才！北宋祇有丁仙現一人可擬。若南宋教坊樂部之姓名雖多，而未詳其藝與識，舉無可述也。職業優伶而外，如陸羽以文人加入伶黨，與導演、扮演、寫劇本、述劇制四事，一身兼之，爲時所重！唐以後之資料內未聞其人。伎藝人才之盛，此三百餘年中，自足冠冕。過去限於正面記載，悉以俳優詼諧限之，不認有串演之伎、著作之能，不知埋沒多少事實！自須搜討資料，一一著明。

(十三)民間滋長——唐以百戲戲劇入散樂。「散樂」原意乃野人爲樂之善者，代表民間方面。參軍蒼鶻之呼應，甚至熟習於小兒。李商隱、路德延等詩。合生戲始於王公，而旋及於閭巷。新傳。鉢頭戲有

於宮中，張祜詩。又另有於民間。段錄。拍彈戲有於天子前，不旋踵而爲京城少年所仿效。杜陽雜編。傀儡戲尤遍於城鄉；無遠不屆。初唐時，女優已盛於朝野。舊唐書高宗紀。睿宗時，閭閻集醵，縱玩倡優營戲，至於壞產。玄宗初年，曾禁散樂巡村，足見散樂之深入民間，早非一日。留杯亭之爲名優，乃得京兆市民之普遍愛好。西涼伎轉入民間後，竟亙及千年。此時期中，軍人演戲又特盛，自京師左右神策軍，至諸州郡駐軍，無不然。……凡此種種，皆見唐戲在民間之普遍與活躍，迴出常想。有志發掘唐戲民間資料者，尤應注及。

(十四)帝王提倡——古劇之興作與提高，不外宮廷與民間兩面。宮廷方面，端賴有帝王之精鑑與眞賞。歷代帝王中，於伎藝堪稱精鑑與眞賞者，莫過於玄宗莊宗二人，而二人恰均在此一段時期之中。故謂唐五代非我國戲劇興作與提高之階段，殊不可能。玄宗躬親樂隊訓練之指導，內敎坊與宜春院所演者，多數爲精美之隊舞，其進一步之成就，乃在歌舞戲。如踏謠娘、鉢頭等。莊宗則歌舞、俳諧、武技、角觝，無不身體力行；一時朝野戲劇伎藝，必然可觀。惜當時政治過於混亂，文物放散，至於澌滅，始寂然無傳。然凡百後世之不傳，絕非當時之不作，此層必須認淸耳。

(十五)比較價值——唐戲眞正價值之估定，非從比較不能得。例如唐樂曲中能有許多民間訴苦之原始歌聲，爲敎坊所採，而常常注入統治者之耳，宋以後皆不能。唐五代戲如「旱稅」、劉闢責買、

麥秀兩岐、「掠地皮」、「焦湖作獮」等，其內容皆猛烈傾訴民間疾苦，並對統治者作尖銳諷刺與直接反抗，宋滑稽戲已不及，何況宋以後！——試看清初承應宮廷之戲，其頌揚恭順之純度，已達百分之百。祇在唐高彥休斥李可及語曰「狐媚」者二字範圍之內，委曲求全而已。此與唐參軍戲之所爲，二者直劃然代表兩個世界！——此種現象，在戲劇史中，當有充分之闡明。

（十六）與其他伎藝之關係——過去否定唐戲者，多將唐戲看成歌舞俳優或角觝百戲。以爲如脫離此數事，唐戲便將無處容身。今知不然：必須迎頭嚴格分判：何謂歌舞？何謂俳優？何謂角觝？然後唐戲方有出頭之日！本書論唐戲，全部在普通歌舞、普通俳優及角觝百戲之範圍以外，處處剔離，毫不假借。近人又有將唐宋傀儡戲牽入講唱範圍者，以爲所用劇本，乃第三人稱之話本。又有牽唐參軍戲入近代相聲雜伎者，以爲扑擊制度，唐宋無別。——過去研究上凡此之發展，一言以蔽之曰：無非掩沒唐戲之戲劇性，抑使降格而已。既有此等傳統之心理偏向存在，唐戲於近代研究中，實面臨一極不良之客觀環境，時有被掩、被枉之虞，實宜有以改善。

（十七）從「人爲戲」到「物爲戲」——人爲之戲，發展到相當程度，方有物爲之戲，以因其便，博其趣。詳文章傀儡戲。——此亦戲劇發展常軌之一。唐五代之傀儡戲與猴戲，均確已做到演故事、能感人之一步，走出百戲，跨入戲劇，正足反映同時之人爲戲，必已先有相當發展。但近代頗流行

元以後之眞人戲出於宋傀儡戲之說，於勢非先硬性否認漢唐之有戲劇不可，實昧於我國戲劇之眞源。夫唐之有戲，無從否認，既如上言；若我國戲劇之直接眞源，端在歌舞與俳優二伎；二伎相結，表出故事，能於感人，便是眞戲劇。其表於眞人物、假故事者，春秋時已有之。表於神仙故事者，至遲漢已有徵。因在單純之歌舞與單純之俳優，均人爲早於物爲，故知二者之相結合，必亦人先於物。凡主張眞人戲出於傀儡戲者，宜就歷史事實，先證明人爲歌舞出於傀儡歌舞，人爲俳優出於傀儡俳優。否則於文化之發展，難免倒因爲果，於漢唐之史實，勢將掩有爲無。

（十八）斷代分工與合作——本書並非戲劇史，惟在研求唐戲之立場，有一扼要之歷史觀存在，即沿流與溯源，須分頭並進，庶可跡得唐戲之本體。倘漢戲、南北朝戲與後此之宋戲，所有眞象俱已大白，唐戲面目當無所遁！尤其宋戲，因與唐同，不見劇本，故雖有充分之劇說與劇目流傳，而目與說間、說與說間，所存在之矛盾俱甚嚴重！過去已有之研究，仍滯在摸索階段而已。凡於此事略經深入者，類能道之。首先如唐戲已經擱展之地步，在劇說中，宋代似反有萎縮之象，並未繼承前代之業，其故何在？應有正確之解釋。故專門治唐戲者，正有待其他專門於漢戲，南北朝戲及宋戲者之分工合作。若面對過去戲劇通史或戲劇概論內所已見之種種成說，咸宜保留超脫，不必受其拘囿耳。

三、溯源　南北朝隋

本書並非戲劇史，於唐戲之遠源，可以不論。唐以前情形，有必須說明者，已分見於以下各章節內。如次章歌舞戲總、拍彈、參軍戲、猴戲諸節，均曾分引兩漢三國晉之所見，四章論脚色，亦曾詳西漢「胡妲」之說。唐戲原不外兩大部門：曰歌舞類，則有漢書、鹽鐵論及平樂觀賦等所載諸歌舞戲之情形，詳次章四節。爲之先河；曰科白類，則有三國志載蜀先主時所演「許胡克伐」之具體本質，詳次章十節。爲之嚆矢。——僅憑此扼要之二點，已不能謂本書所舉唐戲種種，在歷史上爲不根，或無來歷。爰於此作簡要之揭櫫，爲一般考慮唐戲遠源者備忘。至於近源，唐戲既非突如其來之事，當然有之，自不妨仔細査明，以堅一般讀者之信念，故本節溯源，原則上誠不可少。若論其應有之範圍，要以南北朝迄隋一段，爲自然之畫分，毋俟推敲。蓋就戲劇史之需要言，僅僅截取此段而已，當然未備；若就本書之使命言，有此一段溯源，果能信而且達，已足協助完成，無事再廣。惟恐所溯者不能信達，轉予唐戲本體之闡述以不良影響，是用惴惴耳。本節取材，僅限於正史，未嘗廣泛收集，視野不寬，因而體驗不切；詳固難言，簡亦未當。姑擬說如此，未足爲準，仍俟有「漢戲」、「南北朝戲」諸研究專業完成以後，來作定論。

南北朝隋之戲劇情形，在正史中均有據，惟宋陳兩代，資料較少。下文述齊梁，已有所引。茲姑就後魏、北齊、後周、南齊、梁、隋六朝述之。綱領不外從百戲與歌舞之記載中顯出戲劇，及考索俳優所曾有之種種進展。此爲周史述隋唐歌舞與俳優時所曾提出。其與唐戲作重要呼應處，並已逐一點明，以清線索。近人意見之値得商討者，並見於後。

(甲)後魏——後魏伎藝入戲劇範圍者，首曰「爲愚癡」，次曰「俳優鄙藝」。爲愚癡之事，在「俳優鄙藝」事之後，惟較具體，詳四章脚色內擬大木大節。魏書十一前廢帝紀稱：「太樂奏伎，有倡優爲愚癡者，帝以爲非雅戲，詔罷之」，實參軍戲之一種也。可注意者：此種雜伎之來，並非皇帝高興，臨時徵自民間伎藝人，而爲太樂所具，平日所儲。則同此類型之他伎，太樂必尚有之。此伎既屬戲劇範圍，如下文(乙)所舉，齊梁「三朝」謂元旦，乃歲之朝、月之朝、日之朝。之樂四十九設中，第十六設「俳伎」，當亦爲滑稽戲，不僅普通俳優而已，可以知矣。魏書四八高允傳謂「諸王納室，皆樂部給伎，以爲嬉戲。而獨禁細民，不得作樂」，北史三一之語同。所謂「樂部」，即太樂也。隋書二七百官志，曾詳齊梁太常所屬「太樂署」之制度，北朝情形可以類推。南北朝時，皆由太樂署典散樂，不比盛唐以後，改由教坊典倡優百戲。參看末章梨園考。

「俳優鄙藝」之說，見魏書四八高允傳。允以高宗文成帝，建元興安，公元四五二年。纂承平之業，而

風俗仍舊，未見敦厚，乃諫曰：

……夫饗者，所以定禮儀，訓萬國。……樂非雅聲則不奏，物非正色則不列。今之大會，……俳優鄙藝，汚辱視聽，朝廷積習以爲美，而責風俗之清純。——此五異也。

此種「俳優鄙藝」，可以斷爲戲劇。苟非科白類之滑稽戲，當卽歌舞類之生旦戲。何以言之？普通俳優，大都在帝王私生活中，見景生情，捷譏笑謔，或寓意諷諫，非有於大饗萬國，朝廷視聽之場面中。此於饗會之伎樂中，滲雜鄙藝，使儒臣認爲「汚辱」，則其事可知矣。若爲角觝百戲，有時雖同覺可鄙，但尙不至於「汚辱」。魏書七上高祖紀孝文帝，建元太和，公元四七七年。載詔文曰：

……致令祠典瀆褻，禮章殄滅，遂使女巫妖覡，淫進非禮，殺生鼓舞，倡優媟狎，豈所以尊明神、敬聖道者也！

足見北魏之初，不但朝廷大饗有此俳優鄙藝，卽祠神、祀先，亦復有「倡優媟狎」。旣屬女巫男覡，同時淫進，其爲近乎生旦戲之表演，而非科白類之滑稽，又可知矣。後來唐中宗宴兩儀殿，演合生戲，被評爲「淺穢」、「淫溺」、「媟狎」，詳次章合生節。乃至初唐之「褻戲」、下文四節初唐資料〔三〕。「猥戲」，同上〔十〕。中唐之「猥褻之戲」六節中唐資料〔六〕。等，不能不謂爲此類「鄙藝」之發展耳。

魏伎之名說或曰「雜戲」，或曰「雜伎」，已開唐代此二名之先。詳下文六節盛唐論歌舞戲兼體朋興。其

內容之大部分確爲百戲，並非戲劇，但戲劇必以較小之單位，已寓於所謂「雜」也、「百」也之中。當以魏書一〇九樂志所載魏道武帝天興六年公元四〇三年，晉安帝元興二年。事爲最早，亦最詳——

> 六年冬，詔太樂總章鼓吹，增修雜伎。造五兵、角觝、麒麟、鳳凰、仙人、……及諸畏獸，……以備百戲。大饗設之於殿庭，如漢晉之舊也。太宗初，又增修之，撰合大曲，更爲鐘鼓之節。

其中如麒麟、鳳凰等，皆所謂「像形雜伎」。南齊書十一樂志：「角觝像形雜伎，歷代相承有也。」至於「仙人」，若按諸張衡平樂觀賦所謂「總會仙倡」，原有「女媧坐而長歌，洪厓立而指揮」等表現，則不止「像形」，且有歌舞、科汎；不用面具，且作化裝。唐代「總會仙倡」之戲，詳末章論唐傳奇。遠源在漢，近源則在此等處。太宗所爲增修百戲與撰合大曲，乃兩件事。史文不明，未知所謂「合」者何義，大曲與百戲合乎？抑大曲與鐘鼓之節合乎？按常情：百戲重表現驚險奇異，每幕首尾較爲短暫，配合音樂，斷難用彼體制有十餘遍、甚至數十遍之大曲。惟有仙人歌舞，始適合大曲之伴奏。歌舞一經隨大曲而鋪張，又以仙人爲其一定人物，方之漢戲，則難免演故事而進爲歌舞戲矣。——此亦北魏已有戲劇之客觀情況之一也。他如魏書四十恭帝紀曰：「又禁飲酒雜戲……」北史十九魏趙郡王幹傳：「子謐，在母喪，聽聲飲戲。」「飲戲」指設宴饗時觀賞表演，此古今通例。下文六章劇場所論「宴設」「酺設」與「飲戲」同義，「設」即演戲也。凡此所謂「戲」，均可兼指戲劇，不必以百戲爲限。

更有兩點北魏情形，堪與一般戲劇或唐戲情形相聯繫者，乃百戲之裝束與演戲之習染也。魏書十九上及北史十七樂浪王傳，皆紀其子忠在魏孝武帝時好着戲衣——

愚而無智，性好衣服，遂著紅羅襦，繡作領，碧紬袴，錦爲緣。帝謂曰：「朝廷衣冠，應有常式，何爲著百戲衣？」忠曰：「臣少來所愛，情好綺羅，歌衣舞服，是臣所願。」帝曰：「人之無良，乃至此乎！」

此曰「百戲衣」，曰「歌衣舞服」，其原意所指，本難與戲劇服裝完全脫離。卽使凡此所指皆與戲劇無關，而當時戲劇之必有服飾，且亦矜奇炫異，固可由此以推。北史八一儒李業興傳，謂永熙三年，「高隆之被詔，繕修三署樂器、衣服及百戲之屬」，亦可參考。下文(丁)，述南齊東昏侯在爲百戲之白虎幢時，曾「自製雜色錦伎衣，綴以金花、玉鏡、衆寶」，則當其夜間演「作女兒子」戲劇時，所着服裝如何，固可想而知。以南齊類北魏，北魏既同樣有所謂「百戲衣」與「歌衣舞服」，則其戲劇之服裝如何，又可以知。近人考我國古劇服裝者，每以趙宋時代之舞服爲依據，取材未免太晚。

北史四十魏韓麒麟傳，謂韓顯宗曾上書，主張伎作人勿與士人同處一區，曰：

孔父云「里仁」之美，孟母弘「三徙」之訓。賢聖明誨，若此之重！今伎作之家，習士人風禮，百年難成！今士人兒童，效伎作容態，則一朝可得。

所謂「伎作容態」，應不僅爲伎作人平常生活中之所有，且兼爲登臺奏伎時之所扮，自有戲劇成分

在內。通鑑一三九載韓書之辭稱：「借使一里之內，或調習歌舞，或講肄詩書，縱羣兒隨其所之，則必不棄歌舞而從詩書矣。然則使工伎之家，習士人風禮，百年難成，士人之子效工伎容態，一朝而就。」辭意焜暢。晚唐李商隱、路德延詩，備陳當時小兒摹仿歌舞戲、參軍戲之服裝、聲態、說白，詳三章末節考「吸飛胡」、「鄧艾吃」。固足說明唐代戲劇在民間之普遍，並足爲韓氏此說作有力例證。

(乙)北齊——北齊爲我國戲劇史上頗重要之時期。我國最具體、最有意義之民間歌舞戲踏謠娘，乃始有於此時。詳三章次節。據崔記，不但其故事出於北齊，且所謂「時人弄之」者，乃北齊之人即已弄之也。通典舉歌舞戲四大例，踏謠娘外，爲大面、鉢頭與窟礧子。而大面一類今所得知之惟一戲劇蘭陵王，乃本於北齊之入陣曲，改編而成。當時是否已有此戲，雖不可知，但崔記已明明曰「大面出北齊」，料北齊之大面戲必甚多，僅僅蘭陵王一戲，絕不能該之。傀儡戲部門，據北齊顏之推家訓，當時已演郭禿故事。據通典，北齊後主高緯尤好之，則其發展可想。是中唐人認爲歌舞戲之四大例，其生成或發展於北齊者，且佔其三，皆可謂出於民間者也。再後魏所有弄愚癡之戲，至北齊文宣帝時猶傳，見北史八九皇甫玉傳，詳四章五節癡大木大。足見此時之戲劇發展，頗爲全面。

民間戲而外，當言宮戲。我國帝王篤好戲劇者，首推南齊東昏侯蕭寶卷，其次是北齊後主高緯，其次方是後唐莊宗李存勗。蕭李二人不但好之，且自己粉墨登場。高緯雖無此層，若其沈酣猥瀆之

程度，並不下蕭李。有關高緯之好此事者，史書所載雖少，然有時一字之傳，亦足使事實昭然；資料之中，初不因其量少便力弱。北史九二之末，齊宦者傳云：

> 又有潘師子、崔孝禮、劉萬通、研胥、光弁、劉通遠、王弘遠、王子立、王玄昌、高伯華、左君才、能純陀、宮鍾馗、趙野義、徐世榮、苟子溢、斛子慎、宋元寶、康德汗，並於後主之朝，肆其奸佞。……恆出入門禁，往來園苑，趨侍左右。通宵累日，承候顏色，競進諂諛，發言動意，移會深旨。一戲之賞，動踰巨萬！

此「一戲」中之演員爲何如人？據史文其人爲宦者。宦者於此雖可能爲演員，亦可能爲導演，或「戲提調」之類，特以爲演員之成分較多。且宦者縱非演員，亦終必有演員者在。使宦者果爲演員，則所戲者爲百戲歟？爲戲劇歟？二者均有可能。惟鑒於爲百戲者多數需要過人之體力、經歷長期之苦練，非宦者所能致，則宦者所演，要以戲劇居多。當時社會上既已有一般之歌舞戲、大面戲、傀儡戲等，則此「一戲」之可弄者亦多矣。又查高緯所寵倖而濫予富貴者，閹宦而外，尚有「胡小兒」，史謂其以音樂至大官；見同上宦者傳及北齊書五十韓寶業傳。有「見鬼人」，見北齊書八及北史八後主紀。以能見鬼得倖，但皆不云演戲。可見當時因演戲而得賞，並非泛泛之事。胡小兒或有涉優伶者。隋書五四伊婁謙傳曰：「愚臣不足以知大事，但僞齊僭擅，跋扈不恭，沈溺倡優，耽昏麴蘗。……」既斥高緯爲「沈溺倡

優」，較之「一戲之賞」說，爲益有力矣！通鑑一七二叙此事，「一戲之賞」作「一獻之賞」，意便不同，並可參考。

北齊書五十恩倖傳序云：

> 刑殘閹宦，蒼頭盧兒，西域醜胡，龜茲雜伎，封王者接武，開府者比肩！

此「雜伎」一辭，與上文所述後魏之「雜戲」同，兼可以指百戲與戲劇。若參考隋書七四音樂志所云，則指音樂之成分居多。隋書略曰：

> 北齊雜樂，有西涼鼙舞、清樂、龜茲等。……然吹笛、彈琵琶、五絃及歌舞之伎，自文襄以來，皆所愛好。至河清（武成帝年號，公元五六二）以後，傳習尤盛！後主唯賞胡戎樂。……亦自能度曲，……使胡兒閹官之輩，齊唱和之。

是恩倖傳序所謂「雜伎」宜爲雜樂，「龜茲雜伎」宜爲雜樂中之龜茲樂。隋書此條原文，始終不云「一戲」，曰「胡戎樂」，亦不能肯定爲「胡戲」。惟所謂「西域醜胡」，或有爲胡戲之可能，參看下文附錄所載梁上雲樂中之西方老胡。於此可以附帶研討一問題：王考一因唐鉢頭戲出於西域，曾曰：

> 此戲出於拔豆國，或由龜茲等國而入中國，則其時自不應在隋唐以後，或北齊時已有此戲，而蘭陵王、踏謠娘等戲，皆模仿而爲之者歟？

王氏於此，原屬懷疑而已，然引起後來之誤會者則甚大！說詳次章鉢頭及三章踏謠娘。北齊書與隋

書既僅指明北齊時重胡戎樂而已，並未云重胡戲，或有胡戲，而王氏又未嘗另舉北齊時重胡戲或有胡戲之實證，則並上項懷疑，亦可不必矣。並非謂北齊時不能有胡戲也，蓋謂在直接間接之資料尙未取得時，如王氏之推衍，乃未免蹈空耳。

此外隋書三十地理志中末節論齊俗曰：「齊郡舊曰濟南，其俗好教飾子女淫哇之音，能使骨騰肉飛，傾詭人目。俗云『齊倡』，本出此也。」齊倡之「飾」至於「傾詭人目」，齊倡之音至於使人「骨騰肉飛」，可云突出之描寫。其爲聲容並絕之伎，而非淸唱可止，則捨歌舞戲外，尙有何說可攀乎！北齊高洋文宣帝時，曾有「俳言」，或本於當時滑稽戲之說白，或類乎南齊時侏儒舞之所歌，則非戲劇性質，詳下文(丁)注。至於高洋所自爲之「狐掉尾」，賞魏收所爲之猴門狗，詳次章猴戲。皆猥舞而已，更與戲劇無關。

(丙)後周——北齊之與後周，僅地域一東一西而已。若時間，有二十一年相同，餘亦四五年之先後而已。故彼此戲劇之情形，因東西交流，應無大異。據記載，後周可能另有蘇中郎之歌舞戲，詳三章七節。段錄述此戲故事之人物，確屬後周；而又曰「今爲戲者，……」一若爲戲則在唐代者。陳書轉述此戲，於「今爲戲者」四字，改曰「故爲是戲者」，亦未嘗表示後周已演此戲。惟北齊踏謠娘戲中，既已有蘇郎中，則謂蘇中郎者，不但爲後周之故事，並爲後周之戲劇，大致可能也。再後

周靜帝大象元年，已有胡人「乞寒」之戲樂，即三章四節所錄之蘇莫遮戲是。此戲確出於西域之高昌，毫無疑問。故北國三朝之爲胡戲、確鑿有據者，在西面之後周，並不在東面之北齊。最早在蘇莫遮，並不在鉢頭，更不在蘭陵王與踏謠娘。後周與西域直接，北齊因後周而傳入，固間接耳。蘇莫遮與鉢頭是胡戲，有據；謂蘭、踏二劇爲胡戲，是錯覺。

有二問題，不限在後周，而以後周情形爲先，且較著，乃藉後周之資料以論之：一曰與百戲混雜之俳優中，究有戲劇否？一曰大規模之裝旦，究與戲劇有關否？茲見五條資料如次（多用北史之文，周書原文較略。）——

時太廟初成，四時祭祀，猶設俳優角觝之戲。——周書三五及北史三二崔猷傳。

都下之民，徭賦稍重，必是軍國之要，不敢憚勞。朝夕徵求，唯供魚龍爛漫；士民從役，祇爲俳優角觝。紛紛不已，財力俱竭。業業相顧，無復聊生！——周書四十及北史六二樂運傳。

壬戌（大象元年十月）幸道會苑大醮，以高祖武皇帝配醮。初復佛象及天尊象，帝與二象俱南面坐，大陳雜戲，令京城士庶縱觀。——周書七及北史十宣帝紀。

此後遊戲無恆，出入不節。……或幸天興宮，或遊道會苑，……散樂雜戲、魚龍爛漫之伎，常在目前。好令京城少年爲婦人服飾，入殿歌舞，與後宮觀之，以爲喜樂。——同上。

周宣帝即位，而廣召雜伎，增修百戲，魚龍曼衍之伎，常陳殿前，累日繼夜，不知休息。好令城市少年有容貌者，婦人服而歌舞，相隨引入後庭，與宮人觀聽。——隋書十四音樂志。

曰「散樂」，曰「俳優」，曰「雜戲」，曰「雜伎」，其中皆可能包含戲劇。同樣情形，降而隋唐，一貫無改。蓋「散樂」謂音樂之配合戲弄者。詳五章六節音聲。「俳優」有指科與白並重而演故事者。詳六章十節參軍戲。「雜戲」或「雜伎」，通典認為「變態多端」，歌舞戲必在內也。詳下文五節述盛唐。凡對古記載強調「百戲」之說，而謂其中可能包含戲劇者，乃兼決定於兩種原則：一為其前代已有之發展，二為其當代能有之感應，並非一味武斷其如此，以阿所好，快主觀也。即以後周論：約在一百十年前，已有後魏高宗時之所謂「鄙藝」；約在八十年前，已有後魏高祖時之「倡優媟狎」：均為生旦戲，如上所言。約在六十年前，又有南齊東昏侯已「作女兒子」，乃我國戲劇史上一突出之重點。詳下文(丁)。——皆其前代已有之發展也。同時，其東鄰北齊，又已有踏謠娘、大面及傀儡戲等，如上所言。既其前代與同時之情形已如此，謂後周之散樂、俳優、雜戲、雜伎中，兼有戲劇在，不僅記載所曾強調之百戲一面而已，寧不可乎！周書二八陸騰傳謂騰討陵州獠，曾「多設聲樂及諸雜伎，示無戰心。……密令衆軍俱上，……盡殺之」。此「雜伎」內，亦可能有傀儡戲等，參看下文五節盛唐「傀儡戲等雜伎並作」條。

至於周隋兩代大規模之裝旦，乃純粹隊舞性質而已，實與戲劇無干。上列北史隋書之文內，已

明謂「入殿歌舞」，「歌舞相隨」。隋書十五音樂志述煬帝大業二年以後，每歲正月，萬國來朝，端門奏伎，其歌舞者多爲婦人服，鳴環珮，飾以花眊者，殆三萬人！亦明謂「歌舞」。以三萬數目之龐大，在諸種伎藝中，設計容納，分區表現，惟有大規模之隊舞，比較尙屬可能。若戲劇中「弄假婦人」之伎，斷斷無法安插此三萬人！故下文四章生旦節內，曾肯定此類爲婦人服飾者，不過「裝旦」之初步而已，絕非「弄假婦人」。「弄」與「裝」，一細、一粗，一立體、一平面，二者之含義，相去甚遠！下文(己)引隋書十三謂煬帝時，括人間善聲調者，凡三百餘人；後又引通鑑謂煬帝集天下樂工，亦多至三萬人。三百之數平常，無可疑；若動云三萬，似難置信。惟盛唐散樂中持大鼓者，且二萬人，見五章音樂節論散樂，引李嶠說，則樂工三萬，誠何足異！劉向說苑稱秦始皇時「倡優累千」，「婦女倡優數巨萬人」，可供參考。太平廣記二二〇「刁俊朝」條引續玄怪錄，謂刁在大定中，爲安康伶人，應爲北周靜帝(公元五八一)時。

(丁)南齊——南齊東昏侯蕭寶卷擅長百戲中之白虎橦，每於晝間，在臣民之前，大顯身手，以爲至樂，前人已頗曉之。但其晩間，復於殿內弄旦演戲，事極有關，戲劇史中則從不道及，不知何說。南齊書七之紀、魏書九八之傳、南史五之紀，於此事均有載，玆引南史曰：

是夜，帝在含德殿，吹笙，歌，作女兒子。臥未熟，聞兵入，趨出北戶，欲還後宮，淸曜閤已閉，閹人禁防，黃泰平刀傷其膝，仆地，顧曰：「奴反耶！」直後張齊斬首，送蕭衍。

此次之戲，適在其被殺前夕，故史及書之。若平日所爲，當不止此一次。吹與歌，乃兩事。禮記謂孔子彈琴而成「笙歌」，幾乎是曲調名，與「笙詩」相合者。此曰「笙歌」，不能作一事看。南朝笙伎頗風行，用合歌舞，爲時所重。如南史十九宋謝惆傳，謂「車騎將軍王彧，孺子姑之子也，嘗與孺子宴桐臺。孺子吹笙，彧自起舞。既而嘆曰：『今日眞使人飄飄有伊洛間意！』」又五四梁安陸王大椿傳曰：「善吹笙。」又七六梁陶弘景傳曰：「本便馬善射，晚皆不爲，唯聽吹笙而已。」此於劇曲用之，殆猶後世劇曲之用笛，用絃。「作女兒子」，「作」謂演也。據史文，猶之白虎幢，係蕭自作，非看他人作，其事必不僅着婦人服之「裝旦」而已。因「女兒子」應指少女，猶之後世扮小旦、花旦耳。既合樂而歌，曰「作」，不曰「舞」，宜有故事之表演。通鑑一四四僅曰「東昏在含德殿作笙歌」而已，刪去「作女兒子」說。北宋史家於俗伎，不願其傳聞於後也如此，可慨！前代實錄中，類此可貴之資料，被湮沒者，殆不知凡幾！下文四章生旦節，綜論我國古代生旦戲發展經過，有七要點：前於此者，曰西漢之胡妲，曹魏之作「遼東妖婦」；後於此者，曰初唐之演合生戲，盛唐之演踏謠娘，中唐之有「猥褻之戲」，晚唐之弄假婦人「尤能」。此七點，一線相承，事至明晰。二、四、五點，尙爲近人所習，一、三兩點不然。但若遺此兩點，尤其東昏侯之作女兒子，則此事之脈絡遂斷矣！樂府詩集四九淸商曲辭、西曲歌內，有無名氏女兒子曲二首，每首七言二句，乃蜀中舟女之歌，與此無涉。

晉葛洪，神仙傳內王遠傳：「遠笑曰：『姑（麻姑）故年少也。吾老矣，不喜復作如此狡獪變化也。』」宋陸游老學庵續筆記：「麻姑傳王方平曰：『晉子（？）不喜作狡獪事。』蓋謂戲爲『狡獪』。列異傳云：『北地傳書小女，折荻作鼠以狡獪是也。今人間爲小兒戲爲『狡頑』，蓋本於此。或謂奸猾爲狡獪，則失之。』」據此「狡獪」所含演戲之義尚不多。南齊記載中有所謂「後堂雜戲」者，亦戲劇所在，不可不明。此說與此事，西漢卽已有之，原不自南北朝始。漢書張禹傳：「入後堂飮食，婦人相對作優」，詳文章歌舞戲總。是其例也。賈誼新書八宮人篇，謂王者之部下有六等：一師、二友、三大臣、四左右、五侍御、六廝役。與前二等處，甚敬；與大臣處，聲樂而已；與左右處，乃奏伎藝；與侍御處，伎藝人內之子女尚不雜處；與末等處，「君於夕時，開北房，從薰服之樂，則廝役從」，殆王者最爲放浪之時。「北房」卽「後堂」，「薰服之樂」雖不詳，爲雜戲無疑。淸吳騫拜經樓詩話三：「影戲，或謂昉漢武時李夫人事。吾州長安鎭多此戲。查巖門岐昌「古鹽官曲」：『豔說長安佳子弟，薰衣高唱弋陽腔！』蓋緣繪革爲之，薰以辟蠹也。」按吳釋查詩，認爲所演乃皮影戲，殊不符。影戲歌唱人在幕後，雖老醜者可，何必佳子弟！其說又何「豔」之有？佳子弟薰衣高唱，遂成豔聞，應是扮假婦人，唱弋陽腔，非弄影戲也。「薰衣」宜爲芳香之衣，乃婦人之服。賈誼新書所謂「薰服之樂」，殆亦弄假婦人歟？惟查氏去賈誼時代甚遠，何從得此義？必另有本，俟考。至南齊，東昏侯日間「躬事角觝，昂首翹肩，逞能檀

木，觀者如堵，曾無怍容」，南齊書七。乃大庭廣衆所爲也；夜間「作女兒子」，便退在含德殿。若對大庭廣衆言，含德殿已不啻是後堂矣。另有數事曰：

日夜於後堂戲馬，與親近閹人、倡伎、鼓叫。——南齊書七及南史五東昏侯紀。

今戶口不能百萬，而太樂雅鄭，元徽時（劉宋年號，公元四七三。）校試千有餘人，後堂雜伎不在其數。……今欲撥邪歸道，莫若罷雜伎。——南齊書二八及南史四七崔祖思傳。

少帝（隆昌元年，公元四九四。）以坦之，世祖舊人親信，不離得入內，見皇后於宮中。及出，後堂雜戲狡獪，坦之皆得在側。——南齊書四二蕭坦之傳。

上幸嶷邸，後堂設金石樂。——南史四二豫章文獻王蕭嶷傳。

後堂所作，無論爲倡伎、雜伎、雜戲、金石樂，乃至戲馬，皆是公餘退休，曲宴隱秘之事，而不公諸一般臣民者，可以任情放縱，淺穢、淫溺、媟狎、猥褻，無所不至。正初唐武平一之勸中宗：「苟玩耳目，當在後庭」，盛唐賈曾之喻玄宗：「餘閑宴私，後庭伎樂，古亦有之，猶當隱秘，不以示人」種種也。詳下文六節論中唐對戲劇之欣賞趣味。則其伎之大部分，並非樂舞、百戲，而爲充滿低級趣味之生旦戲，蓋可知矣。即姚思廉陳書卷五宣帝紀。曰：「大予祕戲，非會禮經，樂府倡優，不合雅正，並可刪改」，所謂祕戲不合禮經者，殆亦後堂之樂耳。「大予」謂大樂，見後漢書。尤其上列蕭坦之傳所見

「狻猊」二字，頗耐尋味，南史中曾屢用之。如齊廢帝鬱林王紀曰：「與羣小共作諸鄙褻，擲塗、賭跳，放鷹、走狗，雜狻猊。」又宋明恭王皇后傳曰：「帝欲歡太后，左右止之，曰：『若行此事，官便作孝子，豈得出入狻猊！』」宋書四一后妃傳同。均是放縱無拘束之意，與「雜戲狻猊」合。則「雜戲狻猊」，是何情狀，不難想像。廣記三二四劉雋條引幽明錄：「見門前有三小兒，皆可六七歲，相率狻猊。」同書同卷「胡庇之」條引法苑珠林：「來看宅，聊復投擲狻猊。」（投擲指投擲瓦石傷人。）

南齊書十一樂志中，有兩點與戲劇有關。首乃天台山伎，已詳述於六章道具節。認爲由太樂令依晉孫綽之遊天台山賦，配合當時赤城山之奇景，造作此伎，而載於樂志，除體認爲戲劇布景外，別無可以解釋。其次爲齊王卷衣伎，宋書十九樂志，謂晉成帝咸康七年，因顧臻表議，曾除紫鹿、跂行、鼈食，及齊王捲衣、笮鼠等樂，足見其來已久。雖原文雜敍於紫鹿、跂行、鼈食、笮鼠及絕倒五案，種種百戲之中，但齊王乃一定之人物，非鹿、鼈、鼠……比，可能有簡單故事在內。惜「卷衣」之義，及如何表演，尙難說明；而古樂府秦王卷衣內容如何，亦同此不明也。唐李廓鄴櫻桃歌：「後庭卷衣三萬人，翠眉清鏡不得親」，可以參考。樂志內尙載俳歌辭十句，謂爲「今侏儒所歌」，摘自古侏儒導舞人所歌二十二句之辭中。原辭凡有八首，所據者是第一首。按此爲古侏儒舞辭，所以嘲俳優之象狠、牛、馬、駱駝諸獸者，與戲劇無涉。隋書音樂志曰：「始齊武平中，有魚龍爛漫，俳優侏儒」，正指此類言。北史七北齊文宣帝紀，謂文宣以刀剺楊愔之腹，崔季舒託俳言曰：「老小公子惡戲！」不知是當時之何種

俳言。通鑑一六六胡注曰：「託爲俳諧之言」，非。

(戊)梁——蕭梁五十年中之戲劇資料，亦較少見。惟信後魏及南齊所有，必皆流傳於梁無遺。武帝虔依佛乘，擯絕聲華，紀稱其「不飲酒，不聽音聲。非宗廟祭祀、大會饗宴及諸法事，未嘗作樂」。通鑑一四五載武帝天監元年四月事：「凡後宮樂府、西解暴室諸婦女，一皆放遣。」大同十一年十二月，帝敕責賀琛：「受生不飲酒，不好音聲，所以朝中曲宴，未嘗奏樂。」若狡獪鄙褻，當更難近，恰與東昏無愁二人相反。梁戲之不振，此亦一因。南史六一梁陳暄傳曰：「暄入禁中，陪侍游宴，謂爲狎客。暄素通脫，以俳優自居，文章諧謬，語言不節。」所謂「俳優」，乃指陪侍左右，捷識諧謔之人，爲優笑，尙未嘗爲優戲。若南史八三柳仲禮傳曰：「置酒高會，日作優倡」，方是優戲，而有所表演。通鑑一六二改爲「柳仲禮唯聚妓妾，置酒作樂」，失却眞象。據傳：柳爲侯景之勁敵，因陣前被砍，馬陷淖中，幾殆，遂閉營，高會優倡，不復言戰，而臺城乃爲景所破。此等優倡，設若亦普通優笑而已，則其趣較淡，何足以饜日日高會之欲歟？於此可以附見劉宋事：宋書四少帝紀，有太后廢立之令，謂帝曾於武帝喪中，幸災作樂，曰：「乃至徵召樂府，鳩集伶官，優倡管絃，靡不備奏。」此亦稱「優倡」，而與「管絃」相屬，應亦是作歌舞戲，非優笑而已。宋既如此，齊梁可知。

梁戲最著者，爲上雲樂，至盛唐猶傳，並照演。隋書十三音樂志，曾備載三朝設樂之四十九節

次、三十四設。其中「四十四設寺子遵、安息孔雀、鳳凰、文鹿、胡舞，登連上雲樂歌舞伎」。此一設之內容複雜，不易瞭解。尤其「寺子遵」及「登連」，未知何說。周貽白中國戲劇史長編引作「梁三朝第四十四設寺子，導安息孔雀鳳凰文鹿胡舞登連上雲樂歌舞伎」。通典一四五云：「梁有吳安泰，善歌。後爲樂令，精解聲律。初改四曲：別江南、上雲樂。」四曲祇見二名，亦未省其故。梁武帝有上雲樂七首，梁周捨有上雲樂辭，樂府詩集五一引古今樂錄：「或云范雲。」唐李白李賀亦有作。捨白二篇與其謂之詩，不如謂之賦，實難以充合樂之唱辭。其中述西方老胡來梁瞻拜，呈技上壽，曾作胡舞，並有鳳凰、獅子諸形象雜伎。乃知上文所舉第四十四設之全部，實爲一歌舞戲，重點在胡舞與上雲樂，二者連續表現；曰「登連」，或即此意。唐樂舞劍器渾脫辭曰：「劍器呈多少——渾脫向前來」，見敦煌曲，豈亦兩伎「登連」之謂歟？故此二篇究是何體，篇中所見人物、情節，實際如何安排，必須體認明白。過去看法，不免誤解，茲略辨之。按二篇均是敍述體，僅各有一節曰「陛下」云云，爲代言對語而已，難認爲直接歌唱之樂辭或劇曲。「上雲樂」三字，誠然爲伎名，但在二篇之前，不過等於普通詠事之詩題或賦題而已。唐張祜有熱戲樂，亦非樂辭或戲辭，乃一首詠熱戲之七絕而已。與此正同。樂府詩集四九南朝無名氏之共戲樂詩並同。過去每將二篇所述故事認爲眞事，將劇情認爲眞境，將劇中人認爲演員，於是指詩中之「陛下」乃稱梁武帝，指詩中之老胡文康爲眞從西域來，乃一半人半仙之異伶。如此，對於詩中「周帝迎以上席，王母贈以玉桌」等，均成爲神話，勢

不能通，反將全部戲劇毀壞。故應肯定西方老胡，半人半仙，來遊大梁，對天子上壽種種，原屬虛構之故事，供劇本之應用而已。老胡、陛下、門徒、鳳凰、獅子等，同須演員扮飾。彼「蛾眉」、「高鼻」、「青眼」、「白髮」等，俱是化裝；俳笑、飲酒、奏伎、胡舞、奉樂章、說內容等，俱是情節而已。周捨辭應如此看，李白辭正同。此伎遠之頗似優孟衣冠之對眞莊王演孫叔敖，而另扮戲中之莊王，共同完成情節。詳文章參軍戲。在此伎則對眞「陛下」演老胡文康，而另有戲中之「陛下」，同演上壽。近之，此伎頗類唐戲之蘇莫遮，演西域胡王來唐，向天可汗上壽，而穿插表演其本國之渾脫舞與「潑水乞寒」之戲，以祝豐稔。詳三章蘇莫遮。不亞於近代所演之八仙上壽、麻姑獻壽等，已是眞正戲劇。李白既有此篇詳述種種，可能唐代演出，仍沿用梁之脚本。李辭所異於周辭者，可能即唐戲略有修改之處也。相傳梁武帝所作之上雲樂七曲，多有和聲，其爲直接歌辭無疑。七曲曰：鳳臺曲、桐柏曲、方丈曲、方諸曲、玉龜曲、金丹曲、金陵曲，皆寫仙境或勝境。可能戲劇原分七幕，而配合此七曲；是否武帝親作，可不計較。既然此七曲方是戲辭，乃愈知周李二篇，俱非戲辭，堪作定論。七曲並載附錄，以供揣摩，非爲梁戲也，正疑唐戲上雲樂中仍歌之耳。胡戲之曲應是胡樂，而樂府詩集列七曲於清商曲辭，曰「以代西曲」，尤値注意。唐會要三三載天寶曲名有上雲曲，不明宮調，必由梁之上雲樂來；與李白所詠上雲樂篇之內容應有關，可能即唐代演上雲樂戲時所歌。至於李賀之短章內容

乃宮中女伎，且與胡戲無涉。

明胡震亨注周捨辭，謂「梁武帝製上雲樂，設西方老胡文康，生自上古者，靑眼、高鼻、白髮，導弄孔雀、鳳凰、白鹿。慕梁朝，來遊，伏拜，祝千歲壽，周捨爲之辭」。對西方老胡曰「設」，示非眞有其人，可謂與上說相合。特稱「周捨爲之辭」，含意不明。爲戲內歌唱之辭歟？抑爲戲外記載贊美之辭？淸納蘭性德淥水亭雜識曰：「梁時大雲之樂，作一老翁，演述西域神仙變化之事，優伶實始於此。」於周捨詩不論，而祇說優伶之始。周史指周捨詩曰：

> 此雖舞辭，已有代言的趨勢。而且樂人須扮老胡，如果不是戴着面具，則必作高鼻、白髮的化裝。鳳凰、獅子，當非眞物，亦必象人所裝弄，用作歌舞的穿插。這情形，實已離眞戲劇不遠。……周捨辭較爲冗長，其中似多分解，有否和詞，已不可知。又詞中有云：「非直能俳，又善飲酒。……舉技無不佳，胡舞最所長。」或且同時兼爲各戲，此詞不過其引首而已。

仍然認此種伎外旁觀者敍述之辭，爲伎中人歌舞之辭，故曰「引首」，曰「須分解」，於文意、文體、劇情、劇制，實俱難通。曰「舞辭」，不曰「戲辭」，因周氏尙不承認其爲「眞戲劇」，但以爲相去不遠耳。

隋書音樂志所載三朝設樂之四十九目，乃極可珍貴之資料！比之南宋周密武林舊事所載「天基

聖節排當樂次」及皇后歸謁家廟賜筵樂次等，因時代甚早，更覺難得！其內容爲宋齊梁三朝之所同有。其中有關戲劇者，除第四十四設上雲樂外，尚有第十六設「俳伎」，固然可能爲俳優侏儒之俳諧優笑，亦可能爲俳戲，已見上文（甲）論「爲愚癡」。第二十七設須彌山、黃山、三峽等伎，若比之南齊天台山伎，則亦有爲舞臺布景戲之可能。天台山伎既能演晉孫綽遊天台故事，此等布景伎中，容亦有一定之人物與故事。至其他諸設有無戲劇成分，並俟詳細研究，未容率爾否定。

（己）隋——若從百戲、普通歌舞、普通俳優等範圍之外，以檢討隋戲，首得「倡優獶雜」之生旦戲，較上文（丙）所辨，混在百戲中之俳優，更爲顯著。當聯合多面之記載以指證之——

煬帝矜奢，頗翫淫曲。御史大夫裴蘊揣知帝情，奏括周齊梁陳樂工子弟及人間善聲調者，凡三百餘人，並付太樂。倡優獶雜，咸來萃止。其哀管新聲、淫絃巧奏，皆出鄴城之下，高齊之舊曲云。——隋書十三音樂志。

臣聞：昔者明主訓民治國，率履法度。……道路不同，男女有別，防其邪僻，納諸軌度。竊見京邑，爰及外州，每以正月望夜，充街塞陌，聚戲朋遊，鳴鼓聒天，燎炬照地，人戴獸面，男爲女服。倡優雜伎，詭狀異形，以穢嫚爲歡娛，用鄙褻爲笑樂，內外共觀，曾不相避。……——隋書六二柳彧傳。

大業初，……徵爲太常少卿。……揣知帝意，奏括天下周齊梁陳樂家子弟。……凡庶有善音樂及倡優百戲

者，皆直太常。是後異技淫聲，咸萃樂府。——北史七四隋裴蘊傳。

大概史文凡曰「奇伎異藝」者，隋書三煬帝紀，謂大業六年，「角觝大戲於端門街，天下奇伎異藝畢集」。又六九裴矩傳略同。又十五音樂志：「乃於大津街盛陳百戲，自海內凡有奇伎，無不總萃。」皆指角觝百戲，以險怪驚人。此外，凡曰「淫穢」、「鄙褻」者，皆指生旦戲，以聲色惑人，與百戲較，實大異其趣！彼角觝幻術，或鳥獸象形，隋書以爲振古之所無比，突厥染干之所大駭者，度以常情，則有目共賞可也，雖男女共觀，有何不可！而必內外相避，何耶？試看柳彧所陳：別男女，防邪僻，是正面；娛穢嫚，樂鄙褻，是反面。其伎隱秘偷窺猶可，若內外共觀則難，顯然不是歌舞，不是優笑，不是角觝百戲，殆捨生旦戲，如後魏所謂「俳優鄙藝」、「媟狎」、「淫進」，唐人所謂「猥戲」、「褻戲」、「猥褻之戲」者莫屬矣！尤以「淫紋巧奏」，乃聲也；「穢嫚」、「鄙褻」，乃容也，辭也，彼此配合，是爲「倡優猥雜」之所爲，其伎則又非歌舞戲莫屬。然則史曰「煬帝矜奢，頗翫淫曲」者，質言之：好看淫戲而已。柳彧書曰：「爰及外州」，又曰：「充街塞陌」，則此種觀賞，不僅京邑宮廷，且遍及地方民間矣。唐玄宗禁斷民間女樂之勅，所謂「自有隋頹靡，庶政彫弊，徵聲徧於鄭衞，衒色矜於燕趙，廣場角抵，長袖從風，聚而觀之，浸以爲俗」，其伎不僅歌舞而已，並有歌舞戲在內，語詳七章四節；此種歌舞戲，固隋先有之，遞嬗於唐耳。

其次，隋書音樂志所謂九部樂後陳禮畢，即文康樂，本出自晉，實一歌舞戲也。演庾亮事，而

由女伎爲之，有化裝。詳次章歌舞戲總。隋之哀管新聲，淫絃巧奏，既皆出於鄴城之下，高齊之舊，則踏謠娘、蘭陵王、郭禿諸戲曲，固皆高齊之舊也，其一一流於隋之京邑，爰及外州，應無待言。——綜上二事，既已有晉齊之戲爲之基礎，自不得謂隋伎惟有角觝百戲、歌舞優笑而已，而別無優戲。——此隋戲之顯然承於前代者也。隋書音樂志載魏周胡曲相傳者，曰楊澤新聲、神白馬，而唐伎鼓架部所屬，乃有白馬之戲，詳三章神白馬。又載煬帝命白明達造新聲，創新曲，內有玉女行觴、神仙留客、擲磚續命，皆顯然有故事，有情節，亦可能爲劇曲；特從來未經如此考慮，遂終目之爲普通雜曲而已。尤其神仙留客與擲磚續命二曲之故事性甚強，一望可知；與一般雜曲之名如望江南、三臺、後庭花等，託於情景而已者，敢云距離太大！詎可等同論之，不加正視！「神仙」指美女。如遊仙窟之故事情節，正所謂「神仙留客」也。「擲磚續命」必包含一社會性之故事在內，一若構成所謂「命案」者。神仙留客另見四章生日節，論唐代說旦之方式，並參看三章概說，論曲目與劇目。——此隋戲之顯然見於樂曲者也。太平廣記引唐杜寶大業拾遺，敍水飾七十餘勢，雖爲靜止陳設之容，或機械動作之勢，尙難以入傀儡戲，而謂之搬演故事，詳次章傀儡戲討論問題（甲）。但此爲傀儡表現之另一種複雜形式，則不容不正視。若其傀儡製造之同一技術，與故事結構之同一設計，必已充分運用於不同形式、不同制度之傀儡戲中，殆無疑。北齊傀儡戲之大盛既已在前，則隋水飾之完成，應受北齊傀儡戲之影響。若隋傀儡戲，又轉因水飾豐富之內容

與高度之設計而產生者，當更不在少。——此又隋戲之顯然可以推自雜伎者也。水飾本身雖非傀儡戲，但並不妨害同時另有傀儡戲。孫楷第傀儡戲考原曰：「余疑隋時已有以人操縱木偶戲。」隋書七十六孫萬壽傳：「……萬壽不樂從軍，作五言詩贈京邑知友，有『飄飄如木偶，棄置同芻狗』之句，『飄飄如木偶』，謂受人指使也。」水飾之與傀儡戲能於同時並存，猶之漢唐之間角觝之與戲劇能同時並存，俳優之與科白類戲亦能同時並存；甚至在古今劇制中，塗面化裝與戴面具，亦能同時並存。凡認爲每一時代中，不容有兩種以上不同進度之伎藝同時發展，必欲劃一之，使單純化者，乃「斷代限體」之錯誤意識也！然則在全部隋伎中，無論如何，欲邏隋書音樂志、柳彧傳及薛道衡詩云云，便局限之爲百戲、或歌舞、或俳優而已，不復信其有戲劇，殆不可能矣。

其次，從通鑑紀隋代散樂者求之，雖一部分內容與上文所指之生旦戲及承於前代之戲相同，但散樂範圍較廣，且歷史發展之意義甚著，宜另作專題檢討，然後可知唐代散樂之盛，其來實有自，五章音樂節所舉種種，俱非突如或偶然也。通鑑紀隋散樂者前後四條，與隋書有相通處，而詳略不一——

陳宣帝太建十三年（公元五八一）四月，「隋大赦。戊戌，悉放太常散樂爲民，仍禁雜戲」，胡注曰：「後齊之季有散樂，周天元即位，悉徵詣長安，隸太常，隋令放之。」——一七五

隋煬帝大業二年九月：「初，齊溫公（卽高緯，周封爲溫公）之世，有魚龍山車等戲，謂之散樂，周宣帝時，鄭譯徵之。高祖受禪，命牛弘定樂，非正聲淸商及九部四舞之色，悉放遣之。帝以啓民可汗將入朝，欲以富樂誇之。太常少卿裴蘊希旨，奏括天下周齊梁陳樂家子弟皆爲樂戶，其六品以下至庶人，有善音樂者，皆直太常。帝從之，於是四方散樂大集東京，閱之於芳華苑積翠池側。」——一八〇

大業三年七月「甲寅，帝於城東御大帳，備儀衞，宴啓民及其部落，作散樂，諸胡駭悅。」——一八〇

大業六年二月「庚申，以所徵周齊梁陳散樂悉配太常，皆置博士弟子，以相傳授，樂工至三萬餘人。」——一八一

曰「放太常散樂爲民，仍禁雜戲」，說明「雜戲」二字之含義範圍小於「散樂」，而包含在「散樂」之中，其性質卽指「俳優歌舞雜奏」（通鑑與說明散樂語）之戲劇。曰「放之」爲民，乃移京城散樂入民間也；曰京城「仍禁」，乃驅京城雜戲赴州邑也。可知隋初之戲，盛在民間，不在宮廷。高祖此舉，不啻預爲煬帝儲散樂於民間，而供其日後之徵集耳。故至大業中，太常之所師傳，積翠之成偉觀，無非取給於民間。其伎除魚龍、山居、戴竿等百戲，使人驚駭外，則有晉魏齊周梁歷代相承之戲劇，如上文所已述者在。通鑑文字雖未明示，若散樂與雜戲二辭，有分有合，其內容固已肯定爲如此矣。

以上僅遝正史資料，述南北朝隋之戲劇概況，爲唐戲溯其近源而已，並不足當此期戲劇之正式

著錄。唐戲既大別爲歌舞類與科白類，前者在上述種種之中，可云「左右逢源」，勢頗蓬勃；後者則僅有北朝魏齊之「爲愚癡」與「弄癡人」者，堪爲唐五代之先聲。苟非其事確實不發達，即正史資料於此偶有偏枯。作者纘王國維之優語錄，曾輯優語集六卷，有歷代優語二百餘條，而隋獨闕，南北朝亦僅四條而已。周史曾有相同之見，詳下文。此時期中，優笑、優諫既如此，難怪優戲之表現亦較弱耳。參看下節論初唐「科白類戲已立」。茲就近人對於南北朝隋戲劇所具之見解，擇要商榷如次——

王考先謂魏晉倡優「以歌舞戲謔爲事」，而定遼東妖婦之作，爲「漢世角觝之餘風」。繼曰：「六朝之季，恩倖雖盛，而俳優罕聞。譚正璧中國文學進化史：「六朝時則俳優罕聞」，即用王考此說。蓋視魏晉之優，殆未有以大異。」意謂六朝亦以普通歌舞與戲謔爲事而已。所謂「罕聞」之「俳優」，乃指優戲，不指優笑。但驗之上文，如後魏之「俳優鄙藝」，北齊高緯之「沈溺倡優」，宋少帝之「優倡管絃」，梁柳仲禮之「日作優倡」，陳宣帝時之「大予秘戲，……樂府倡優」，隋煬帝時之「倡優猱雜」等等，南北互參，便知六朝實際情形，並不如王氏所云，固不得謂之「俳優罕聞」矣。若指六朝之優，歌舞而外，尚有戲謔爲事，想當有之，惟此說亦無從強調。蓋上文已說明此時期中，此類史料實較偏枯，若王氏所據者，又僅曹魏廢立之令文中，曾謂「日延倡優，恣其醜謔」之一條而已。本此「醜謔」二字，遂遠推至於六朝皆爾，尚覺力弱。王考雖認北齊諸戲爲後世戲劇之源，但於其本

身仍曰：「其事至簡，與其謂之戲，不若謂之舞之爲當。」但試問：東昏侯之後殿秘戲，「作女兒子」，且早在北齊諸戲以前約五十年，其伎亦可以謂之普通歌舞而已乎？凡伎不必簡者皆爲舞，而繁者皆爲戲。亦猶寥寥數筆，可以稱畫；而蟲書鳥篆，終於是書也。至於同一柳彧之上書，王考祇採其前半言百戲者，而割棄其後半言「穢嫚」、「鄙褻」者，遂曰隋伎雖誇於漢，終視西京、平樂諸賦所云無大異，遂限之於角觝百戲範圍而已，不許超出一步，則又顯有不盡不實之嫌矣。

盧論曰：「南朝是曲發達，而北朝是戲發達。因爲合歌舞以演一事的戲，是始於北齊的。」此說大致可通，所當注意者，乃漢之「總會仙倡」，既已合歌舞以演一事。如女媧洪厓嫦娥之類是；魏又已作「遼東妖婦」，則東昏侯之後堂雜戲，「吹笙，歌，作女兒子」，陳宣帝時之「祕戲」「倡優」，謂皆等於「男爲女服」之「裝旦」而已，必尙未曾演故事，則不但無據，並不近理！使齊陳之戲，果如上言，已合歌舞以演一事者，則盧論終須有所修正。且「戲」也者，並不以合歌舞之演故事爲限，其用科白以演故事，如蜀先主時，演「許胡克伐」，（參看次章參軍戲節論「許胡克伐」戲之後，所以敢正盧論者。）又何嘗不是戲！此一類戲，南北朝特較疏略而已，要不能謂其必無。既然「戲」之所在，不必亦爲「曲」之所在，當更無從於南北之間，判別其多寡先後矣。

周史論隋水飾，曾曰：「在隋時，雖未以人來粉墨登場，而此類水飾，已略具其基礎，這是一

個很正確的消息！比之俳優歌舞，僅露一鱗半爪，傀儡也許眞是形成中國戲劇的先聲，亦未可知。」此中問題甚多，不無可議。如上文言：北齊傀儡戲因高緯之提倡，已經大盛。隋水飾之完美，且不免受北齊傀儡戲之影響。若我國人爲之戲劇，在歌舞類與科白類兩大部居之下，自有其漢魏晉南北朝隋唐五代兩宋，一千四百年一貫之系統在。傀儡戲以前，早已有人爲戲，何能云人爲戲轉由傀儡戲形成？無怪周氏終未之確信，而有「也許」與「亦未可知」之辭也。其中南北朝隋一段戲劇之傳說，比較曖昧，誠如周氏所謂「一鱗半爪」而已，未覩具體之事實。故本書雖然斷代於唐，必不能無本節之溯源，對此階段之曖昧較甚者，使稍明朗，一鱗半爪較甚者，使稍見輪廓耳。至謂隋伎之中，尚未曾由眞人粉墨登場一層，上文既已指明隋代朝野俱有生旦戲，有高齊舊戲，有見於樂曲之戲，有轉自雜伎之戲，則此層可以毋容顧慮。周史又曰：「隋代的俳優，好像也是夾在歌舞裏面的，伎人並沒有單獨的地位，故終隋之世，……不聞俳優的諷喻。其間雖未必歸之緘默，至少是沒有獨特的表見。」此所謂「俳優」，乃指優笑與優諫，並非優戲，與王考之指六朝罕聞者不同。「無表現」云云，資料所示，確係如此，亦即上文所謂偶有偏枯之說。

許史逕用王考所列唐戲之五單位，而疑唐之故事戲必不止此。又歷數春秋時有優孟象孫叔敖，漢有東海黃公，隋曾括周齊梁陳樂家子弟三百餘人入樂戶，對於盛唐教坊、梨園近二千三百人，而故

事戲頗爲寥寥者，乃愈爲懷疑，因曰：

> 大抵隋唐以前戲劇之結構，與隋唐以後戲劇之結構，逐漸變遷，隨時風尚。而隋唐二代，實爲變遷之一大關鍵。故籍所陳，略可考見。當時歌曲兼舞，宮女連袂踏歌者常數十人，而舞伎之儀態萬方，極盡巧妙。由是可知：當時有歌舞戲，有滑稽戲，有幻術、柔術等戲，有故事戲及其他神怪鳥獸百戲之屬，莫不畢具，而不專演故事戲，故所傳者少。自唐以後，則演故事戲漸多，遂成爲今日演劇之形狀矣。蓋其變遷之迹，乃複雜與單純之分，而非文野精粗之分也。中國戲劇發達至此，豈待宋元以後而始進化者哉！

此說最爲明通！近代罕見，故用以殿本節之末，藉作結論。惟其中尚有小處須略辨者：許氏立「故事戲」一名，以代替「戲劇」，若與百戲並立則可，今與歌舞戲、滑稽戲並立，則欠妥。信如其說，雖不演故事者，亦可以謂之歌舞戲歟？若王考，雖不承認所謂歌舞戲與滑稽戲者是眞正戲劇，但並未擯之於演故事範圍之外。若本書，則以不演故事者爲「普通歌舞」與「普通俳優」，而不名曰「戲」；既名之曰「歌舞戲」、「科白戲」、「參軍戲」者，則概認爲眞正戲劇。如此，名義合一，頭緒簡單。故許氏「故事戲」一名，徒滋紛歧，並無多大意義與作用。又許氏以演故事者爲複雜，以不演故事者爲單純，亦不盡然。唐代名舞，如霓裳、柘枝等，配合大曲，有致語，在樂曲、在制度，均頗複雜；而戲劇如踏謠娘、西涼伎等，雖較簡單，仍演故事。所謂簡單，乃就記載之文字而斷；其實際情節是否如此，因劇本

不傳，仍難決定。既演故事，而又綜合多種伎藝以表現之，便仍然是戲劇。諸戲與後世張協狀元或西廂五本較，其間所有分別，與其謂之單複，終不若謂之精粗。許氏於我國戲劇，欲加重其早期發達之價值，故避去文野精粗之別，而取單純複雜之分，其動機誠是，其取徑則不必要。論古今伎藝之進化，先粗後精，勢所必然，無可逃避。粗不必爲早期諱，但明其實際眞象爲最要！若許氏於隋伎多面發展之中，能認清其有「故事戲」在，惟不專演此種「故事戲」而已，是已得史實之眞象，高於王盧周三君之說多矣！

附錄

【梁武帝上雲樂七首】（鳳臺曲）鳳臺上，兩悠悠！雲之際，□□□神光朝天極，華蓋遏延州。羽衣昱耀，春吹去復留。（和）上雲眞，樂萬春！

（桐柏曲）桐柏眞，昇帝賓，戲伊谷，遊洛濱。參差列鳳管，容與起梁塵。望不可至，徘徊謝時人。（和）可憐眞人遊！

（方丈曲）方丈上，崚層雲，挹八玉，御三雲。金書發幽會，碧簡吐玄門。至道虛凝，冥然共所遵。

（方諸曲）方諸上，上雲人，□□□業守仁。摛金集瑤池，步光禮玉晨。霞蓋容長肅，清虛伍列眞。（和）方諸上，可憐歡樂長相思！

(玉龜曲)玉龜山，眞長仙，九光耀，五雲生。交帶要分影，大華冠玉晨。嵜如玄羅，出入遊太清。(和)可憐遊戲來！(「玉晨」一作「晨纓」，「嵜」一作「壽」。)

(金丹曲)紫霜耀，絳雪飛；追以還，轉復飛。□□□□□九眞道方微。千年不傳，一傳裔雲衣。(和)金丹會，可憐乘白雲！

(金陵曲)勾曲仙，長樂遊洞天，巡會迹六門。揖玉板，登金門。鳳泉迴肆□，鸞羽降壽雲。鸞羽一流，芳芬鬱氛氳。——宋郭茂倩樂府詩集五一

漢武帝內傳：王母指東方朔云：「此子昔爲太上仙官，太上令到方丈山，但務游戲」。

【梁周捨上雲樂】西方老胡，厥名文康，遨遊六合，傲誕三皇。西觀濛汜，東戲扶桑。南泛大蒙之海，北至無通之鄉。昔與若士爲友，共弄彭祖扶床。年年暫到昆崙，復値瑤池舉觴。周帝迎以上席，王母贈以玉漿。故乃壽如南山，志若金剛。青眼貿貿，白髮長長！蛾眉臨髭，高鼻垂口，非直能俳，又善飲酒。簫管鳴前，門徒從後，濟濟翼翼，各有分部。鳳凰是老胡家雞，獅子是老胡家狗。陛下撥亂反正，再朗三光，澤與雨施，化與風翔。覘雲候呂，志遊大梁，重駟修路，始屆帝鄉。伏拜金闕，仰瞻玉堂，從者小子，羅列成行，悉知廉潔，皆識義方。歌管愔愔，鏗鼓鏘鏘！響振鈞天，聲若鵷皇。前却中規矩，進退得宮商。舉枝無不佳，胡舞最所長。老胡寄篋中，復有奇樂章，齎持數萬里，願以奉聖皇。乃欲次第說，老耄多所忘。但願明陛下，壽千萬歲，歡樂未渠央！

濛汜乃一水，非二名，卽淮南子所謂蒙谷，指爲入日之處，在崦嵫山或弇山之下。而弇山乃西王母之山，見穆天子傳卷三。

【唐李白上雲樂】金天之西，白日所沒，康老胡雛，生彼月窟。巉巖容儀，戍削風骨。碧玉炅炅雙目瞳，黃金拳拳兩鬢紅。華蓋垂下睫，嵩嶽臨上脣。不覩詭譎貌，豈知造化神！大道是文康之嚴父，元氣乃文康之老親。撫頂弄盤古，推車轉天輪。云見日月初生時，鑄冶火精與水銀。陽烏未出谷，顧兔半藏身。女媧戲黃土，團作愚下人。散在六合間，濛濛若沙塵。生死了不盡，誰明此胡是仙眞！西海栽若木，東溟植扶桑。別來幾多時，枝葉萬里長！中國有七聖，半路頹洪荒。陛下應運起，龍飛入咸陽。赤眉立盆子，白水興漢光。叱咤四海動，洪濤爲簸揚。舉足蹋紫微，天關自開張。老胡感至德，東來進仙倡。五色師子，九苞鳳凰，是老胡雞犬，鳴舞飛帝鄉。淋漓颯沓，進退成行。能胡歌，獻漢酒，跪雙膝，立兩肘，散花指天舉素手，拜龍顏，獻聖壽。北斗戾，南山摧，天子九九八十一萬歲，長傾萬歲杯！

【唐李賀上雲樂】飛香走紅滿天春，花龍盤盤上紫雲。三千宮女列金屛，五十絃瑟海上聞。大江碎碎銀沙路，嬴女機中斷煙素。斷煙素，縫舞衣，八月一日君前舞。

四、初唐

本書既非戲劇史，對於唐戲祇重在將其橫剖面，逐部著明而已。惟此種橫面之觀察，有一定限度，必尚留得許多不能滲透之處。當賴有一縱面之敍述，爲之補苴。則以分初、盛、中、晚唐及五代，五個歷史階段，求其概況與特點，從而貫通其義理，最爲適宜。清續通典卷八十九末。因無此體會，見段錄內列舉擅長諸戲之名優，遂曰「參軍椿、假婦戲，盛行於咸通大中間」，未免遠違事實，乃一明例，不可不戒！初、盛、中、晚之分，唐詩所用也，驗之於唐戲，亦頗切合。因開天四十餘年，有其特殊地位，此段若定，對其前與後之兩部分，已作自然之分隔，遂成爲三期。開天後之一期，百五十年，時間太長。若再加劃分，可借段錄「俳優」條情形爲標準。因今傳本之段錄，敍盛唐俳優之後，即接敍晚唐俳優，而以文宗大和爲最早。對於中唐一段，獨一字不及，其中大概有故，今尚難詳。茲因之，即以肅宗至敬宗爲中唐，文宗以下爲晚唐，與唐詩之分中、晚也適符。上項分期討論之情況，可先括如下表；此下數節，便藉此表作簡單綱領。綜觀全部五節所述與以下各章之分論，大致契合，並無乖忤。其中之主觀安排，當不能免，或尚未曾過分。好在事之是非虛實，有前後所舉數百條史料可按，正須脚踏實地，逐步精進，終不難求得一當耳。

所謂橫面觀察之未至者，大抵在下列各章所述體裁、題材、脚色、伎藝、設備、演員諸項之外，或諸項之間，尚有許多較爲概括之事題。倘羅列此諸事題，推究其關係與影響而聯貫之，固足以

時代 項目	唐 初	唐 盛	唐 中	唐 晚	五代
帝系	高祖至睿宗	玄宗	肅宗至敬宗	文宗至昭宣帝	梁太祖至周恭帝
公元	618—712	713—755	756—826	827—906	907—959
年數	95	43	71	80	53
要點	(一)歌舞戲已盛；(二)科白戲已立；(三)女優已普遍；(四)胡戲已流行；(五)朝野俱有發展；(六)散樂系統已著。	(一)散樂深入民間；(二)女優質量俱進；(三)歌舞戲業體朋興；(四)參軍戲名伶輩出；(五)傀儡戲等雜伎並作；(六)嗜好普遍，演出認眞。	(一)科白類戲空前發展；(二)託諷匡正達最高度；(三)歌舞類戲編制進步；(四)欣賞趣味猥雜；(五)軍鎭、地方戲劇均盛。	(一)戲劇伎藝益進；(二)政治諷刺大衰；(三)歷史戲具體形成；(四)傀儡戲民間更盛；(五)社會作用；(六)宗教關係。	(一)莊宗造成黃金時代；(二)諷刺劇復盛；(三)歌舞戲進步；(四)蜀戲冠天下；(五)附遼戲一瞥。
代表演員	穰子、何懿	黃幡綽、留杯亭、陸羽	成輔端、劉採春	李可及、安轡新	李天下、李家明
代表戲劇	合生戲	踏謠娘、鉢頭戲、參軍戲	西涼伎、「旱稅」、劉闢責買	三教論衡、樊噲排君難	麥秀兩岐、「自家何用多拜」
備註	唐五代共三百四十三年。		初盛中唐共二一〇年	晚唐五代共一三三年	公元九六〇起，應入宋戲範圍。

示唐戲於時間先後、空間朝野、……曾作如何進展，兼可證明唐戲確切是戲，並非角觝，或普通歌舞與俳優。在研究上，此番推闡，遂不可少。茲於每一階段，均先臚舉若干史實，儘量列成紀年形式；然後抽繹要點，逐一說明。其已詳見以下各章者，亦擇要排入紀年之行列，還其時代背景，以資貫通與比較。史實所在，取自新舊二書及崔記段錄者爲多，而參以通鑑、會要及其他雜書。或引原文或否，各從其便，而省繁縟。所取皆眼前材料，初無奇秘可矜，特因着眼不同，聯繫不同，作用斯別耳。

初唐自高祖至睿宗，近一百年，國力充裕，民生安堵，娛遣之事，乃出多端。其中賦有戲劇性者，承南北朝隋之所有，而益「浮廣」，於下列諸條可見其概——

〔一〕高祖武德元年（公元六一八），孫伏伽上言：「百戲散樂，本非正聲，隋末始見崇用。此謂『淫風』，不得不變。近太常假民裙襦五百稱，以衣妓工，待玄武門遊戲。……今散妓者，匪韶匪夏，請並廢之。」——新書一〇三唐會要三四。

〔二〕太宗以前，「九部樂終，輒奏文康樂，一曰禮畢。太宗時命削去之。」——新書二一。

〔三〕太宗時，太子承乾嬖俳兒稱心。張玄素上書曰：「……騎射畋游，褻戲酣歌，悅耳目，移情靈，不可以御！……」——新書一〇三。

〔四〕太宗貞觀二十三年（六四九），「詔諸州散樂太常上者，留一百人，餘並放還。」——唐會要三三。

〔五〕高宗龍朔元年（六六○），「皇后請禁天下婦人爲俳優之戲，詔從之。」——舊書四。

〔六〕高宗上元元年（六七四），「御翔鸞閣觀酺。時京城四縣及太常音樂，分爲東西兩朋，帝令雍王賢爲東朋，周王顯爲西朋，務以角勝爲樂。處俊（郝）諫曰：『……二王春秋尚少，意趣未定，當須推多讓美，相敬如一。今忽分爲二朋，遞相誇競。且俳優小人，言辭無度，酣樂之後，難爲禁止。恐其交爭勝負，譏誚失禮。』……」舊書八四、新書一一五、通鑑二〇二均略同。

〔七〕高宗儀鳳中（約六七七），韋承慶諫太子曰：「倡優雜伎不息於前，鼓吹繁聲亟聞於外。」——舊書八八〇；新書一一六作：「太子……造作玩好，浮廣倡優，鼓吹讙譁。」

〔八〕「高宗欲大會群臣、命婦，合宴宣德殿，設九部伎、散樂。利貞（袁）上疏諫，以爲前殿路門，非命婦宴會、倡優進御之所。請徙命婦別殿，九部伎從左右門入，散樂不進。帝納之。」——新書一〇一袁朗傳

〔九〕高宗朝，滕王元嬰（高祖之子）「鳩合散樂，並集府僚，嚴關夜開，非復一度。」——舊書六四。

〔一〇〕武后久視元年（七〇〇），衛王五歲，弄大面戲蘭陵王。——全唐文二七九鄭萬鈞代國長公主碑。

〔一一〕中宗神龍初（七〇五），楊瑒、武崇訓，「以蹴鞠、猥戲，取狎於重俊（太子）。」——舊書八六。

〔一二〕中宗景龍中（約七〇八），「數引近臣……宴集，……工部尚書張錫爲談容娘舞。」——舊書一八九下，

新書一〇九同。

〔三〕中宗景龍三年（七〇九），令諸司長官，向醴泉坊看潑胡王乞寒戲。呂元泰諫曰：「比見坊邑城市，相率爲渾脫隊，駿馬胡服，名曰蘇莫遮。」——舊書七。

〔四〕中宗景龍中，宴兩儀殿，胡人襪子何懿演合生戲。「始自王公，稍及閭巷。妖伎胡人，街童市子，……詠歌蹈舞，號曰『合生』。」武平一以爲「淺穢」、「淫溺」、「媟狎」。——新書一一九。

〔五〕睿宗先天二年（七一二），「御安福門，縱觀酺樂，晝夜不息，閱月未止。嚴挺之疏諫曰：『暴衣冠，羅伎樂，雜鄭衞之音，縱倡優之玩。……使有司跛倚，下人罷劇，府縣里閭，課賦苛嚴，呼嗟道路。貿壞家產，營百戲。擾方春之業，欲同其樂，而反遺之患！……』」——新書一二九；舊書七略同。

〔六〕容宗太極元年（七一二），唐紹疏曰：「往者下俚庸鄙，時有障車，邀其酒食，以爲戲樂。近日此風轉盛，上及王公，乃廣奏音樂，……歌舞喧譁。……」——舊書四五；新書一一三略同。

綜上諸端，可得六事：曰歌舞類戲已盛，曰科白類戲已立，曰女優已普遍，曰胡戲已流行，曰朝野俱有發展，曰散樂系統已著。

何以言歌舞類戲初唐已盛？此點從〔四〕中宗於兩儀殿宴羣臣時，肆演胡人合生戲一事，已可肯定。因此種合生戲，詳六章五節。純演男女戀愛故事。伎藝既曰「詠歌蹈舞」，分明以歌舞爲主。歌詞淫溺，說白淺穢，表演媟狎。武平一之批評標準，容不免儒家頭巾氣，惟由此正可看出其所含戲

劇性之強。〔三〕之曰「褻戲」，〔二〕之曰「猥戲」，皆是。參看前節述北魏之「俳優鄙藝」；晚唐則稱「猥褻之戲」，詳下文。其扮女者已是「弄假婦人」，亦卽後世所謂「旦」也。扮男者當時尙不言「生」，而生之一角，自在其中。此事與〔五〕所言「婦人爲俳優之戲」，尤應貫通。當時之旦，仍由女優擔任居多。蓋「弄假婦人」之含義，原不限於男角充旦耳。詳四章次節。據〔八〕，認爲散樂褻，正殿所不當奏，高宗猶勉從；至中宗，乃不顧。然而武平一之旨趣，固不減於袁利貞也。武諫有曰：「況兩儀承慶殿，陛下受朝聽政之所」云云，詳次章合生節。夫朝廷正殿之所爲既如此，後宮之私宴可知；宮廷之所爲既如此，民間之所爲可知。合生本先起於民間，詳次章五節。婦人之爲此等戲，既已遍於天下，又焉得不云「已盛」！再則〔三〕之所謂文康樂，原始於晉，演庾亮生平，其實亦歌舞戲耳。需詳次章四節歌舞戲總。不知在隋何以附九部樂之末，詳前節(己)。太宗廢之，不爲無故。如參看〔八〕，九部伎之後原附散樂，而高宗亦罷之，便知其是同一原因。文康樂亦散樂耳。〔一〇〕所指衞王方五歲，在武后明堂大宴時，弄蘭陵王大面戲。苟非此戲當時已經盛行，小兒常得觀賞摹擬於前，臨時何能登場表演！詳三章五節。〔三〕所謂談容娘舞，乃擷自極著名之歌舞戲踏謠娘，語詳三章次節。——既有此三條爲輔，益足證明初唐含有戲劇性之伎藝雖不一，其中蓬蓬勃勃，勢不可遏者，誠非歌舞戲莫屬矣。

何以言科白類戲初唐已立？曰：從〔六〕所謂「俳優小人，言詞無度」，及「譏誚失禮」諸語，可

以得之。高宗命羅周二王，領京城四縣及太常音樂，分朋角勝，名雖曰「音樂」，按之上文去蔽節（二）所論，實爲散樂，原包含百戲、戲劇及雜伎三項在內。故此所謂「俳優小人」，乃散樂中之俳優，又非普通逞口辯而無表演之俳優，明矣。此項俳優，既曰「言辭無度……譏誚失禮」，足見與（五）所謂「婦人爲俳優之戲」者，亦大不同。蓋婦人之俳優，重在歌舞，此之俳優，則顯然重在言辭譏誚。著重言辭譏誚之俳優，又在散樂之中，非科白類戲而何？孔穎達生在隋唐之際，其疏左傳「陳氏鮑氏之圉人爲優」曰：「今之散樂，戲爲可笑之語。」詳五章六節。百戲中雖亦有時穿插「可笑之語」，但究竟非其本分，非其故常，不值提出。然則「戲爲可笑之語」之散樂，又非科白類戲，或唐代著名之參軍戲而何？初唐科白類戲或參軍戲之具體事例，目前尚未發現。觀編末附載之唐優語內，初唐亦祇見二三條而已。因此可以假定：初唐時此一類戲，去南北朝隋不遠，尙不如歌舞類戲之盛。夫盛雖不盛，而立則已立矣。王考乃曰「此種滑稽戲始於開元」，其不確可知。

初唐女優之已普遍，據（五）所示，毫無疑義。至此項女優之實際伎藝，可斷其既非普通歌舞，亦非參軍戲，更非角觝，所可能者，惟有歌舞戲一項而已。在七章四節，專論女優，析之已詳，茲不複。當時女優所演，在上列資料中，已有（四）之合生戲及（三）之談容娘二端爲實例。此女優一事，關係甚大！因其所以證明唐代之確已有戲者，最爲簡明，而且有力！乃出王考以來四十餘年戲劇

史家之計議以外。盛唐內外教坊散樂之盛，要在先有初唐女優爲之基礎。因武后所請之中，雖曰「天下」，而其見聞親及於當時女優者，畢竟仍以宮內之所有爲限耳。（新書四八百官志大樂署條，用孔帖：「武德後，置內教坊於禁中。武后如意元年，改曰『雲韶府』，以中官爲使。」）

初唐胡戲之已流行，僅（四）所謂胡人襪子何懿演合生戲之一事，已足說明。胡指康國分枝、昭武九姓之何國；而（三）所謂潑胡王乞寒戲，尤爲初唐胡戲之一重點。此戲一年一度，累經御覽，其盛可知。其戲來自西域之高昌，前節（丙）已略述，其詳在三章蘇莫遮節。倘合前節所述北周之胡戲，下文五節所述盛唐之鉢頭戲，六節所述中唐之優胡戲情形，一以貫之，當得唐代胡戲之淵源與全面。然在全部唐戲中，所謂胡戲，不過佔一小部分而已。絕不如王考之說，所認者僅鉢頭中之一點，實太儉，而所推者並蘭陵王之大面戲，踏謠娘之全能戲等，兼容並蓄，認爲皆可能模仿胡戲而來，則又未免太奢！而末流所及，乃發出漢族文化自己不能產生戲劇之謬論，（詳三章踏謠娘節問題商榷五。）其原因都在未曾實事求是，但縱主觀之誇誕耳。

初唐戲劇，朝野兩方，俱有發展。宮庭所選，以及王公第宅所業，在上列十六條內，觸處可見，無待言矣。若民間情形之可驗者，亦復不少。如禁女優則及於天下，俳優音樂則集自京城四縣；合生戲則曰「稍及閭巷」，雖「街童市子」亦效妖伎胡人之所爲；潑胡王乞寒戲則曰「坊邑城市，相

率爲之」。其中情形最複雜者，莫如〔一五〕所示，睿宗於安福門觀酺一事。此事「晝夜不息，閱月未止」，歷時既久，而不厭如此，足見當時觀衆興趣之高，亦即反映所演伎藝內容之豐富與表現之精彩，必超越尋常。據嚴挺之諫書所透露者，既曰「雜伎樂」，曰「營百戲」，曰「雜鄭衛之音，縱倡優之戲」，則無論如何，當時所能有之戲劇，必然已具備在內。他如普通歌舞、百戲雜伎，當然亦極充牣。所應注意者：其事乃君民同樂，官民合辦。經費一部分出之課賦，甚至苛嚴！是百姓之醵資與觀賞，均帶強迫性。高宗觀酺中所有之伎藝，既分京城四縣所有與太常所有之兩方面，則此項君民同樂之伎藝來源，當然亦不外此兩方面。其中既必包含戲劇在內，從可知初唐戲劇之在民間，已早有發展矣。至於〔一六〕所指民間結婚之障車風俗，亦可以助同樣之瞭解。全唐文一五四載初唐韋挺論風俗失禮表，謂「夫婦之道，王化所基，故有三日不息燭，不舉樂之感。今昏嫁之初，雜奏絲竹，以窮宴歡，官司習俗，弗爲條禁」。此與障車所爲雖兩事，實則相承，可以互參。因障車中所謂戲樂，從表面看，似不過廣奏音樂，歌舞喧嘩而已，未必即有戲劇在內；但若參考前代風俗及旁面資料，即覺不能如此武斷，其中仍可能有戲劇性之伎藝在。如鹽鐵論二九「散不足」謂西漢時風俗，因人之喪，以求酒肉，至於「歌舞俳優，連笑伎戲」。上文溯源（甲）引高允諫北魏高宗語，謂諸王婚娶，「樂部給伎，以爲嬉戲」。二事所指，皆已超出音樂之欣賞。唐封演聞見記，載世家大族殯禮中，祭盤之盛，亦張伎樂，甚至

恣玩傀儡，至再至三，喪主收淚觀賞，不知哀戚。祭盤之奢靡，北史十六魏臨淮王譚傳中已有所見。南唐劉崇遠金華子謂「長安坊巷中有攔街舖設，中夜樂神，遲明未已」之舉。後晉天福間，高鴻漸奏：全唐文八五二。「士庶之家，死喪之苦，當殯葬之日，被諸色音樂伎藝人等作樂，求覓錢物。」三條所述，皆不在初唐，但若與初唐之障車聯合以觀，便知唐人借吉凶諸事，舖張伎藝，已成習俗，名曰樂神或慰亡，實乃樂人或娛賓耳。祭盤所玩傀儡，去傀儡戲已不遠，詳五章傀儡戲節問題(甲)。在通夜舖設爲樂中，亦可能有戲劇。參看六章劇場節論「設」。婚禮障車之樂與喪禮祭盤之戲，二者正屬一系。循其風以求其伎，大概可知。——此亦民間所有戲劇活動之一方面也。晚唐司空圖有障車文，見全唐文八〇八。可知此風不必初唐有，以後一貫無改。障車文之內容與體裁，均類敦煌卷子中之下女詞。疑其喜車已臨男宅，作最後攔障時所用，與中途具音樂伎藝者有異，俟考。喪家唱戲風俗，迄近代不廢，特以清唱爲多，所謂「閙鼓戲」是。五章八節之末曾附錄杭州和尚唱戲曲情形，並可參看。餘詳稿末補說（孫楷第於此亦曾詳考，見滄洲集三卷二一六頁）。

初唐承隋之制，重用散樂，其系統在一般俗樂之外，已經明確。俗樂中，凡結合行動之表演者，別爲散樂。散樂包含百戲、戲劇及雜伎三類。簡言之則爲百戲與戲劇二類，納雜伎於百戲中。唐代戲劇，始終寄於散樂，詳五章音樂節。唐初規定之九部樂或十部樂，亦俗樂也。據〔八〕，散樂猶在九部樂外。宣政殿之會，九部樂能進，而散樂須罷，未足並列，其品有別，不容苟同，可知。高

祖時，係伏伽言事，既已及散樂，足見在開國之初，已用其伎。散樂何以被目爲淫風？因女伎居多也。此等女伎，究何所爲？曰：如孫氏言，有一類乃較粗之隊舞，「裙襦五百稱，以衣伎工」是。不曰「舞」，而曰「遊戲」，其伎必已有進於舞者。另一類乃「散妓」所爲，其伎不詳。孫氏但云「匪韶匪夏」，指其樂不雅而已。「散妓」二字極少見！當時必有此名，非出於孫氏杜撰。散妓既在伎工之外，應較伎工之伎爲精，疑是歌舞戲之類。二者既非一事，故孫氏曰「請並廢之」耳。宋時稱「散倡」，洪邁夷堅志三志己集卷七「邊換師」條云：「路岐散倡邊換師。」（九）條滕王元嬰畜夜所鳩散樂，殆即此類散妓，未必爲舞隊。南戲張協狀元說白有云：「左壁廂角奴鸞鴦樓，右壁廂散妓花柳市。」角奴應指百戲人，男性；散妓應即女優，非賣身之娼妓。據（四），貞觀末年，太常曾就諸州所進散樂，選一部分精者以上之。太宗猶嫌其多，故令就所上者，再加精選，祇留二百人，餘並放還。是高祖時猶精粗並用。至太宗末，乃加汰擢，而初唐散樂之基礎，於茲奠定。高宗以後，特就此基礎，逐步發展而已。究其源，既大都出於諸州，則拔自民間者必不少，與隋初情形正相類。

除上述六事外，查（五）之「俳優之戲」，（七）之「倡優雜伎不息於前」，「浮廣倡優」，及（十五）之「縱倡優之玩」諸語，實有一共同之意義在，且甚重要！應予補述。曰「不息」，曰「浮廣」，曰「縱玩」，一義也，皆言好之酷而溺之深也。尤以「浮廣」之說爲突出：所廣者應不但指量，而且

指質。其質如何？曰：「猥也」〔九〕，褻也〔三〕，媟狎也〔四〕。好之、溺之之現象如何？曰：張玄素之言〔三〕已切而有力，「悅耳目，移情靈，不可以御」是也。夫伎藝之效果，不僅悅人耳目，而且移人情靈，至於「不可以御〔[illegible]〕」，不能謂之不深入矣！在同一女樂之範圍中，料普通歌舞縱極精麗，尙不足以致此。必也，其伎中有故事，有表情，成爲所謂「猥戲」「褻戲」，而後庶幾有以致之。此數語已將初唐一般戲劇之效果彰著，宣達無餘。雖在後世戲劇已進步，而劇評已具體者，類此「移情靈，不可以御」之刻畫，尙不多見，不圖初唐早有之，幾乎令人不敢置信。不得不爲之表出，以供戲劇史家之悉心研討也。全唐文一四八重諫太子承乾書云：「若其騎射畋遊，酣歌伎玩，苟悅耳目，終穢心神，漸染既久，必移情性」，遠不及史文簡切。

關於太子承乾事，除上列〔三〕，見其嬖俳兒，演褻戲，「移情靈，不可以御」外，其自身尙有特殊之「戲劇行動」，史傳甚詳，不可無述。因此等事對於唐代戲劇，均有開導風氣之作用，實非等閒。承乾在政治上應作如何評斷，爲另一問題；若在初唐戲劇中，承乾乃一重要人物也！稱心事詳見七章五節演員，茲專述承乾。舊書七六本傳：「常命戶奴數十百人，專習伎樂。學胡人椎髻，翦綵爲舞衣。尋橦、跳劍，晝夜不絕，鼓角之聲，日聞於外。」又卷七八于志寧傳，諫太子承乾曰：「頃聞宮中，屢有鼓聲，大樂伎兒，入便不出。聞之者股慄，言之者心戰！所謂「入便不出」，

「股慄」，「心戰」，皆超越尋常，十分加重之語。承乾於此之放縱程度可想。若結合張玄素「不可以御」之說以觀，則「大樂伎兒」所爲，必不止樂曲舞蹈，更不關尋橦、跳劍，仍不外爲「褻戲」而已。並知承乾宮中之爲「褻戲」者，原不限稱心一人耳。新書八〇太宗諸子列傳，述承乾導演兼主演突厥喪儀事曰：

> 常山愍王承乾，……立爲皇太子。……使戶奴數十百人習音聲，學胡人椎髻，翦綵爲舞衣，尋橦、跳劍，鼓鞞聲通晝夜不絕。……又好突厥言及所服。選貌類胡者，被以羊裘，辮髮，五人建一落，張氈舍，造五狼頭纛，分戟爲陣。繫幡旗，設穹廬自居。使諸部斂羊以烹，抽佩刀，割肉相啗。承乾身作可汗，死，使衆號哭，剺面，奔馬，環臨之。忽復起，曰：「使我有天下，將數萬騎，到金城，然後解髮，委身思摩，當一設，顧不快耶！」左右私相語，以爲妖也。

倘從戲劇觀點看此事：用貌類胡者，選角也；羊裘、辮髮，化裝也；穹廬氈舍，幡旗戟纛，布景也；剺面、奔馬、哭臨，表演也；——事事逼真，所有之戲劇性已達一定之程度。且凡此尚屬常格，爲一般人所能瞭解者；至後半，主角忽有一番表情、說白，慷慨悲壯，轉入高調，則似戲非戲，全是變格，未免離奇。窺承乾所以別有會心，演此胡王之死而復活者，正爲慕胡王之雄桀，寧可以漢向胡，方足以叛乃父，而有其天下耳。——此乃戲之主題所在，亦即戲之頂點。惟其承乾於政治爲叛逆，

於表演爲反常，此戲之戲劇性方激增！通鑑一九六繫此事於貞觀十七年三月，所載略同。惟稱：「又嘗謂左右曰：『我試作可汗死，汝曹效其喪儀。』因僵臥於地，衆悉號哭，跨馬環走，臨其身，𠢐面。良久，太子欻起曰：『一朝有天下，當率數萬騎，獵於金城西。然後解髮爲突厥，委身思摩，若當一設，不居人後矣！』」注謂「金城」恐當作「金河」。又曰：「自頡得爲思摩典兵，當一設之任，必當表表自見。史言承乾之狂愚。」新書二一五上突厥傳內思摩傳，謂「設」乃突厥語，指別部典兵者。「使我有天下」云云者，不妨視作劇中可汗在死而復活之後，對諸侖所作之戲辭，並非卸裝能戲，還其太子身分後，對戶奴輩所作之訓辭。「忽復起」云云，宜認爲猶在戲中。此正合唐代所有之一種「戲劇風」，往往取戲劇供排遣，即寓以自己之眞情實感，傾瀉無隱，所謂「無限眞實」者是，迥非措大文人，爲發牢騷，寫詩一首，或作賦一篇，尙迍邅紆回，不敢透露眞情者所能望！以作用言：唐戲亦正有此一條途逕也。曰「左右私相語，以爲妖」者，左右固不能知承乾，而史家見義，又必欲循常軌，始表示如此耳。由此以言，承乾有戲劇才，且桀驁甚！生當開國盛世，竟完全爲鍾愛一弄日之優人，不恤拋其皇位，終於倔強到底，實史無他例。參看七章五節引太宗廢皇太子爲庶人詔。使生後唐，甚至不屑落李天下之庸瑣。若宋徽宗與蔡攸演戲，不過「好個神宗皇帝」，齊東野語二十。明熹宗與高永壽演戲，不過「雪夜訪普」而已，陳琮天啓宮詞注。更卑卑不足道矣！承乾所爲，於叛逆性中，發揮戲劇性，應視作初唐戲劇一種特有之風格。

唐趙璘因話錄載柳範「少而俊邁，風格精異，能爲江南折桂書生，格調精絕，見媚於時。」蓋謂範扮演江南秀才舉進士及第之得意神情，亦可能有故事。近人於「折桂」下加「令」，遂謂範能作如元曲之折桂令，毋乃孟浪！此外南部新書謂唐初進士取名，有頗肖俳優者，殆因受當時戲劇風之感染也。詳七章三節。

五、盛唐

有關盛唐四十餘年中之資料，可以紀年者不多；但其內容每作實際表現，於此時期之戲劇情況，顯示明確，無模糊影響之嫌。茲舉二十一條，納爲六要點：曰散樂深入民間，曰女優質量俱進，曰歌舞戲衆體翔興，曰參軍戲名伶輩出，曰傀儡戲等雜伎並作，曰戲劇之嗜好普遍，而演出認眞。

〔一〕玄宗爲太子時，遣使訪召女樂。賈曾諫曰：「伏願……屏倡優，敦雅頌。」率更女樂，並令禁斷。」——舊書一九〇中賈曾傳；新書一一九同，諫書則云：「願下令全屏倡優女子。」

〔二〕開元二年(七一四)，八月七日勅：「自有隋頹靡，庶政凋弊，徵聲遍於鄭衛，衒色矜於燕趙。廣場角觝，長袖從風，聚而觀之，寖以成俗。……眷茲伎樂，事切驕淫，傷風害政，莫斯爲甚！既違令式，尤宜禁斷！」——唐會要三四。

〔三〕開元二年十月六日勅：「散樂巡村，特宜禁斷。如有犯者，並容止主人及村正，決三十；所由官附考奏。其散樂人，仍遞送本貫，入重役。」——唐會要三四。

〔四〕「開元二年，……京都置左右教坊，掌俳優、雜技。自是不隸太常，以中官爲教坊使。」——新書三八百官志大樂署條用孔帖。

〔五〕「散樂者，……俳優歌舞雜奏。玄宗以其非正聲，置教坊於禁中以處之。」——通典一四六。

〔六〕「玄宗……置內教坊於蓬萊宮側，居新聲散樂。倡優之伎，有詼諧而賜金帛朱紫者。」——新書二二禮樂志。

〔七〕開元八年(七二〇)，正月，優人戲「繫囚出魃」。——通鑑二一二。

〔八〕玄宗酺宴，先設太常雅樂，坐部、立部，繼以鼓吹、胡樂、教坊府縣散樂雜戲。——通鑑二一八。

〔九〕「開元中，黃幡綽張野狐弄參軍。……有李先鶴，善此戲。」——段錄「俳優」條。

〔一〇〕開天間，戲曲拍彈之制已行。——宋吳曾能改齋漫錄。

〔一一〕約天寶十載(七五一)，陸羽入伶黨，爲假吏、木人、藏珠之戲；寫參軍戲三本。——陸羽陸文學自傳。

〔一二〕「玄宗在東都，酺五鳳樓下。命三百里縣令、刺史，各以聲樂集。是時頗言帝且第勝負，加賞黜。河內太守輦優伎數百，被錦繡。」——新書一九四元德秀傳。

〔一三〕「玄宗西幸中，高適言哥舒翰軍中，監軍諸將不恤軍務，以倡優蒲簺相娛樂。」——新書一四三高適傳。

〔一四〕「璟子渾恕……兄弟盡善飲謔，俳優、雜戲。」——舊書九六宋璟傳。

〔一五〕弄婆羅門戲舍利弗，用舍利弗及摩多僂子二曲調。——據李白詩。

〔一六〕踏謠娘劇，已由女優主演，情節並加典庫。——崔記。

〔一七〕蘭陵王爲大面戲曲，亦入歌曲。——崔記。

〔一八〕千秋節，宮中舉容兒弄鉢頭戲。——據張祜詩。

〔一九〕大曲唐四姐、呂太后、大姊、急月記等，各有本事，類戲曲，皆在教坊。——據崔記。

〔二〇〕傀儡戲所用曲調麻婆子、穿心蠻等，已入教坊。——據崔記。

〔二一〕女優面部化裝術已精。——據崔記。

在循此等資料分述上舉六事之前，於盛唐戲劇，宜先求有一鳥瞰。顧唐人之著述中，於此絕少表示；祇段錄自序，尚有部分相近。段氏序中，始敍本朝之定雅樂曰：「上可以龥天降神，下可以移風變俗」，乃門面語耳。繼敍俗樂，雖未限指盛唐之四十年，而於俗樂盛況之被破壞，則明示在安史之亂，是其意原指安史亂前爲俗樂極盛之時，可以見矣。段錄舉歷朝之名優，盛唐以後，寂然無一人；至文

宗大和始復有述，其故或別有在，惟於此亦可參考。段錄曰：

以至桑間舊樂，濮上新聲，舍絲慎選於精能，本領皆傳於故老。重翻曲調，全袪淫綺之音；復採優伶，尤盡滑稽之妙！洎從離亂，禮寺隳頹；簨簴既移，警鼓莫辨。梨園弟子，半已奔亡；樂府歌章，咸皆喪墜。

所謂「復採優伶，尤盡滑稽之妙」二語，表面似全指參軍戲，以與其書中「俳優」條之內容相應，其實有不盡然。蓋桑間濮上之奏，原皆託有本事。所謂「重翻曲調」，即「濮上之新聲」，亦即在（六）所謂「新聲散樂、借優之伎」以內。若驗諸初唐情形，「猥戲」、「褻戲」等既早經發達，移人甚深，至於「不可以御」之一步，尚何從「全袪淫綺」乎！事實正在其反面耳。段氏此語，實未嘗由衷。故所謂「復採優伶」者，應兼包「重翻曲調」之歌舞戲與「尤盡滑稽」之科白戲兩方面而言。尤其書中之「鼓架部」條，舉凡盛唐歌舞戲內重要者，指散樂四大例，踏謠娘、大面、鉢頭及窟礧子。已大致具備，勢不能皆在此所謂「復採優伶」範圍以外。因此可認段氏此序所感慨者，正針對盛唐樂舞與戲劇之總興衰而發耳。段氏原序從「爰自國朝，初修郊禮」敘起，在上文所引之一節後，又續曰：「安節以幼少即好音律，故得麤曉宮商；亦以聞見數多，稍能記憶。嘗見教坊記，亦未周詳」，足見段氏著書，意在與崔記爭衡。顯然以本朝二百年之樂府爲對象，初不限於親身所歷之僖懿兩代而已也。故「重翻曲調」、「復採優伶」，宜指盛唐言。「洎從離亂」「咸皆喪墜」，宜指祿山之亂言，大致不誤。而四庫提要謂指「唐末」言，錢熙祚跋謂指「唐季」言，皆未確。唐末或唐季，尚何來梨園弟子！

唐代乃樂舞與戲劇，雙軌並進之時代，惟記載之態度，則於二類之伎頗有別。如上文去蔽節所云：對樂舞之記載皆已逕情直遂；對戲劇之記載猶多作代辭與暗示，致後人每被蒙蔽，多所誤解，認爲當時所謂「戲」者，亦無非樂舞而已。按上列〔四〕〔五〕〔六〕三條內，既有「俳優雜伎」、「新聲散樂、倡優之伎」、「俳優歌舞雜奏」等等，應知盛唐戲劇主要皆屬教坊。更按末章梨園考之結論，並知惟有奏樂方是梨園之本分，若戲劇則並非所司。徒因宋人開始混指梨園爲玄宗宮中演戲之機構後，演至清初，乃取「梨園」二字，作爲優伶或優伶所業之代辭，於是附會玄宗爲梨園祖師。然而此說明明是附會而已，何足憑信？而近代戲劇史家不察，竟然責盛唐梨園徒負空名，梨園弟子於我國戲劇並未能有建樹，認眞感慨，深致遺憾，毋乃左矣！凡追求唐戲者，若捨教坊不問，而責成梨園，是於盛唐伎藝，未嘗得其烏瞰之故也。詳末章梨園考。

散樂已深入民間，乃盛唐戲劇情況中第一件要事！〔三〕所謂「禁斷散樂巡村」一舉，實有其深厚之意義在。蓋唐代散樂內容既如上言，大部分雖爲百戲，而戲劇確亦混在其中，絕未脫離。尤其傀儡戲等，民間所普遍愛好者，在巡村之散樂內，必然備之。此時散樂之發展，旣已達巡村地步，可知各州縣必皆先有散樂，經常在都市戲場，固定演出。戲場詳六章設備。其精者甚且須應差選，供奉內廷。故〔八〕指玄宗酺宴中之伎藝，最後精彩節目端在散樂雜戲；而此種散樂雜戲之名角，不僅在

教坊培養，猶有賴地方府縣之供應也。前節初唐各條中，已充分表示京城散樂之來源，多半在四方州縣，下節述中唐要點中，亦曰「軍鎮地方戲劇均盛」，可以互參。迨此種固定演出猶有不足，或業此者衆，非都市戲場所能悉容，然後始散而之四方，作巡迴表演。其中固百戲、戲劇、雜伎皆有，亦必男女演員皆有。試結合武后曾「請禁天下婦人爲俳優之戲」以觀，更可想見其事，初乃自然進展，供應窮鄉僻壤、邊州遠邑之民間娛樂；其後或因男女雜沓，莠民乘之，作奸犯科，滋生弊端，始遭勅禁；歷時必已久遠，絕非朝夕之故矣。惟唐代此類政令，從來具文居多。何況玄宗卽於同年分設內外教坊，鋪張揚厲，廣羅天下散樂之精粹以自娛，見（四）（五）（六）條。是提倡者以身體力行，而禁斷者以官樣文章，孰爲有效，有不待言！劉相如於開元末極諫玄宗，有曰：「寵愛邪僻，荒淫酒色，窮極綺麗，兵戈不息，調役非時。……雖制敕交行，而澤賁外謬。言同堯舜，跡如桀紂，爲行若是，人何克從？夫推心不誠，欲人之附己；念惡內熾，望俗之無邪，猶卻行追人，向日避影。……」可謂深知其君，言之至切矣！故散樂之巡村，在此番禁斷之後，不久必仍如故，甚且變本加厲。試看下文述晚唐懿宗時，龐勛叛軍所過之地，先令倡卒弄傀儡，觀人情，下文七節資料（九）。非其實例乎？唐戲在民間之基礎，延至盛唐，已極爲鞏固！前代難比，——此所以認爲重要耳。

女優至盛唐，於質、於量，並有邁進。散樂巡村已可覘其量之廣，而（三）之所謂禁斷廣場角

觝，亦可協助說明此點。此事之解釋，詳見七章四節論女優。大意乃從「聲遍鄭衞」，「色矜燕趙」，「長袖從風」及「事切驕淫」諸點，肯定其所禁者爲女樂，爲女優，仍不外道學儒臣眼中所謂「猥褻之戲」，而絕非角觝；其所以曰「角觝」者，僅謂分朋競勝而已。其事苟不盛、或不廣，亦何至於遭勅禁歟？據〔一〕，玄宗爲太子時，卽已於率更寺之官署中，訪召女樂，而論及女樂之實際，仍不免倡優所爲，當然又是「既違令式，尤宜禁斷」者也。見〔二〕。惟在法令中「禁斷」易，在嗜慾中禁斷難！玄宗既已嗜此，勢不能遏，故卽位不久，對於內外教坊，卽作空前之擴展。〔四〕〔五〕〔六〕宮內凡在宜春院、宜春北院或名梨花園。者，應全部限爲女樂、女優所居，其盛可知。以言女優之伎藝，如宮中缽頭戲，重容兒之師傅〔八〕；宮中參軍椿，有阿布思妻之始擅詳下文；民間戲唱白表情之動人，有天寶間常非月詠談容娘詩可證；面部化裝術之精工，有龐三娘顏大娘之例可推；見〔三〕，詳五章化裝。——皆女優之事也。

以言歌舞戲之衆體朋興：現知唐代戲弄所有體裁，除合生始於初唐，猴戲具體資料見於五代外，餘如大面〔七〕、缽頭〔八〕、弄婆羅門〔九〕、拍彈〔一〇〕等，其最早之記載，無一不在盛唐，已分詳次章各節。其中如弄婆羅門一體，今但知舍利弗戲爲最早。此原梵戲，其譯本或改本之始演於中土，當更在唐以前。今日關於此戲之我國資料，厥爲樂曲舍利弗與摩多樓子二調，而此二調之傳

辭，則以李白之作爲最早，詳三章舍利弗節。拍彈一體，據杜陽雜編、盧氏雜説及舊書等，雖謂皆始於晚唐之李可及，但吳曾能改齋漫錄所據之傳説，獨謂在開天間，或有所本。且盧氏雜説曰：「拍彈起於李可及，懿宗朝恩澤曲子別趙十、哭趙十之名」，而此二名實均爲開天教坊之曲也，便知其曰「起於李可及」者，爲不足信矣。陸羽所演「藏珠」之戲，詳下文。使果另成一種體裁，則亦盛唐之所見。

上列〔八〕指「教坊府縣散樂雜戲」，〔四〕指宋氏兄弟善俳優雜戲，所謂「雜戲」，範圍甚廣，若各種式樣之歌舞戲，料亦必居其中。顏師古注漢書枚乘傳曰「俳，雜戲也」，乃初唐已有之説。宋樂史太眞外傳云「因召兩市雜戲，以娛貴妃」，亦屬盛唐事，可補上列資料之不足。通典一四六述散樂歌舞戲之四大例及婆羅門樂後，繼曰：「其餘雜戲，變態多端，皆不足稱也。」此説雖云出於中唐，但其上文所言之散樂四大例及婆羅門樂，既皆盛唐所已有，則曰「雜戲」者，又安能限於中唐乎！杜氏之所謂「變態多端」，正是此處之曰「衆體朋興」。參看上文溯源節（丙）所論「雜伎」，初唐〔七〕所見「雜伎」及中唐〔10〕所見「雜戲」。他如晚唐〔三〕弄孔子者，亦稱「雜戲人」。酉陽雜俎續四曰：「大和末，因帝生日，觀雜戲，有市人小説。」足見「雜戲」內容，晚唐已不限於戲劇。惟通典所云，則仍指伎之合樂者，宜爲歌舞戲也。

盛唐之參軍戲，今日不但劇本無傳，並名目亦寂然無聞。通鑑載「繫囚出魃」一戲〔七〕，以問

答見義，大概是參軍戲，但此四字乃擬名耳。雖然：據此不足以疑盛唐參軍戲之不廣也。資料之中，有另作明確指示者在，所不宜忽。如上列（九）引段錄：開元中，搊此伎者，有黃幡綽、張野狐、李仙鶴三人之多，已非一般記載所常見。並述陸羽為仙鶴寫劇辭，事益具體。又據（一〇），羽之自傳，謂曾躬親優伶，而在所任之戲中，首為假吏，即指參軍戲內容之一，所謂「假官戲」是。下節敍中唐，曾列肅宗時阿布思妻在後宮為參軍樁，扮假官之長。按阿布思以罪誅於天寶間，其妻開始配入掖庭為女優，必尚在天寶可知。言參軍樁之創制，實在盛唐，不在中唐。羽既於天寶間已演假吏之戲，則此點更可以證。羽又曾寫諧談三篇，新書傳稱「作詼諧數千言」，實即三本參軍戲耳。論人，則盛唐擅此戲者，已知有黃張李陸；論體，則除普通內容外，並有參軍樁之創；論制度，則此戲已確有腳本，作者且為文人。——凡此，皆盛唐戲劇煥發之光彩，亦即我國古劇作長足進展中之里程碑，而自來戲劇史家俱掩沒之，曰唐代無戲，曰唐代無劇本，曰我國十三世紀以前無劇作家，良可慨已！劇本詳五章首節，陸羽事詳七章次節。任考係依據「繫囚出魃」一例，遂曰「此種滑稽戲，始於開元」，當亦不然。

此於傀儡戲稱「雜伎」者，乃注重其戲之直接伎藝，端在調弄木偶；若歌舞動作等，均其次也。雜戲情形，上文已述。「雜伎」一名，唐人亦頗用之，其的義如何尚未詳。參看上文淵源(丙)，述後周之曰「雜伎」。 可能包含講唱、如變文。說話、如說一枝花話。講吟如周曇詠史詩，詳五章說白節。等伎在內，較「雜戲」

之含義爲廣。茲則一時借用，以指歌舞科白等戲以外之伎，如對木人或猴之調弄是。謂盛唐已有傀儡戲，何所依據？曰：首因其所用曲調已有見於開天教坊者〔二〇〕，說詳次章傀儡戲節。大意乃據周密武林舊事內，曾列南宋「全棚傀儡」名目七十餘，其中有廝婆子、穿心國入貢等，而廝婆子與穿心蠻等曲調名，則載在崔記，因此臆測，南宋此等傀儡戲原本於唐，而唐之此等曲調，乃傀儡戲中所用，非普通雜曲。使此一臆測果中，則向感內容渺茫之唐傀儡戲，在紀錄上將大爲改觀，並可信其伎之在盛唐，固已十分發達。此外尚有一堅實之據，則爲陸羽在伶黨之所事，除參軍戲外，亦曾演木人戲與藏珠戲〔二一〕。以羽之智慧爲此，或不至過於粗率淺陋。除傀儡戲外，堪稱「雜伎」者，藏珠戲或亦其一。「藏珠」二字，在陸羽文內，著在「假吏」與「木人」之下，應非百戲中跳丸、弄珠之類，其制究不能詳。足見唐代戲劇體裁，爲今日所不及知者，正未可限。若漫然以非戲、無戲否認之，未足了事。再如崔記所見大曲名內，有唐四姐、大姊、舞大姊、急月記等〔二二〕，顯然各有本事，可能均爲劇曲。而迄今對於唐代之用大曲、作歌舞戲者，其體制如何，亦尚未分曉。此原非雜伎一類，特因其爲上文資料中所見，又同屬體制之不能詳者，故附帶一言耳。

盛唐戲劇既已衆體朋興，朝野俱盛，則當時社會人士於戲劇之嗜好，顯已普遍。〔二四〕示宋渾宋想兩位貴公子，除善飲謔之外，且能「俳優雜戲」，儼然元代所謂「行家生活」，謂良家子弟所扮雜劇。

應 十四

近代所謂「票友」，二人當屬此中之典型人物。至其他豪貴及一般人多有戲劇嗜好，亦可概見。因知後唐莊宗以帝王之尊，而躬預優雜，粉墨登場，成爲古今話柄者，並非突如之事，歷史上已早有其漸。唐以前不論，如初唐太子承乾、盛唐公子渾惄、晚唐十宅諸王（詳晚唐〔四〕）等，皆是也。陸羽之毅然加入伶黨一事，尤足反映盛唐民間，於戲劇嗜好之甚。其說詳七章三節論唐優名位與生活。大意謂羽少年時，在僧舍度悲慘生活，積不能忍，而奮脫枷鎖，投身社會。但結果竟百事不赴，獨選中優伶之舞臺生涯，演串之餘，並寫劇本，一若其中大有可爲者，其故何在？自傳未明。就其人之稟賦、智慧與思想以跡之，羽之爲此，可能抱救世醒世之婆心，鑒於時人普遍嗜好所在，覺戲劇爲最有力之工具，故捨身持之不疑。羽甫脫僧舍苦海，旋操伶黨「賤業」，在羽之志切醒世，謂之纔出地獄，又「入地獄」，固無不可。

盛唐人於戲劇，不但普遍好之，且大有欣賞標準，認眞其事，不肯苟且。此層極爲緊要！雖出於推想，敢信大致不誤，於七章三節詳之。因其緊要，仍撮見大旨於此，蓋於估計盛唐戲劇中，此乃最高之意義也！陸羽退出伶黨後，鄂州民間大酺爲戲，由邑吏主辦，曾署羽爲「伶正之師」。「伶正」之義本不詳，大概指優伶中之正色，卽主要脚色。若「伶正之師」，當爲戲劇導演或舞臺監督之類。伶有「黨」，示有組織也；別正副，示伎藝造詣有深淺高下也。伶正演出，尙須有師，雖

屬臨時，僉見其設戲與演出，均有一定要求、一定水準，非名優如羽者爲導演，不能致之。則盛唐州縣民間之戲劇，卽已頗有規模，何況兩京，何況宮廷！此種直接或間接資料，盛唐以後未嘗見。固然，此種資料在後世之未嘗見，並不等於後世之無其事。盛唐已至之標準，後來可能超之，可能守之，亦可能降之。惟在資料上既於此時首先表現，姑可認爲此時特點之所在耳。故上文之論分期也曾曰：開天一朝，雖僅短短四十餘年，而在戲劇史上，固有其特殊地位，宜自其前後相銜之時期內特爲劃出，作專期之表現。

上文去蔽節後，所附結論之第五條，曾謂今日對於唐戲實況之想像，倘求其近似，不妨旁及唐代書法、唐代繪畫、唐代雕塑等，其說似甚空洞，而實則於盛唐時期，固有一恰切符合之事例可舉也。吳道玄工畫，楊惠之因不能及，乃捨畫而工塑，二人俱成我國藝術史上之傑出人物。楊在京兆，嘗爲名優留杯亭塑像，列之於市廛中；纔露其背，卽邀市民羣衆之表示熟識與熱烈欣賞。詳七章五節。按留之戲劇伎藝，今不可知也，但知其爲京兆市民所愛好耳。若想像其當時表演之水準如何，不妨從吳之畫與楊之塑，以彷彿之，實不爲過。因楊之塑藝既高，取材必不至於浮濫；楊可能已深賞留藝，認其在舞臺上塑造人物、刻畫人情之妙，不減自己手中所爲，而後始一心爲之塑，重留之藝，亦正所以重己之藝耳。乃千載而下，吳藝猶傳尺素，楊藝猶存遺型，惟獨留藝，雖曾同臻精美，一

時傾倒人實，徒因表現途逕不同，文獻紀錄不至，時過景移，遽爾風流雲散，後人無從捉摸與景仰，抑何其不幸歟！吾人今日果追溯唐戲劇之實況者，宜因楊優之故事，而意識及此；此事即對於追求全部唐戲之實況說，亦大有助也。

六、中唐

中唐七帝，亙七十一年。內順宗僅一年，敬宗僅二年，戲劇情形，記載零落；餘五朝之傳說則較多。茲列二十四條，約爲要點五：曰科白類戲空前發展，曰託諷匡正達最高度，曰歌舞類戲編制進步，曰欣賞趣味愈形猥雜，曰軍鎮與地方戲劇均盛。

〔一〕肅宗至德元載（七五六）十二月，玉門關蓋庭綸軍幕中，以鳳將雛或鳳歸雲曲，演陌上桑戲。——岑參詩。

〔二〕肅宗至德二載（七五七），史思明在太原城下，以倡優斬指天子。——新書一三六李光弼傳。

〔三〕肅宗朝，使阿布思妻爲參軍樁。——新書八三和政公主傳，因話錄一。

〔四〕肅宗朝，「諸官觀臣，怡愉天顏。」——新書一四三元結傳。

〔五〕代宗大曆元年（七六六），國子學成，魚朝恩知監事，有教坊樂府雜伎竟日。——舊書二四禮儀志四。

新書二〇七作：「永泰中，詔判國子監。……始詣學，詔宰相、常參官、六軍將軍，悉集。京兆設食，內教坊出音樂俳倡侑宴。」——新書二〇七魚朝恩傳。

〔六〕代宗朝，元載父子於「倡優猥褻之戲，天倫同觀，略無愧恥」。——舊書一一八元傳。新書一四五稱爲「倡優褻戲，親族環觀不愧。」

〔七〕代宗朝，黎幹開漕運渠，代宗「御安福門觀之。幹密具綵船，作倡優水嬉」。——新書一四五黎傳。

〔八〕代宗朝，「故事：賜百官宴曲江，教坊倡頑雜侍。」——新書一四六李栖筠傳。

〔九〕德宗建中四年（七八三），李希烈大宴其黨，召顏眞卿觀倡優，斥譏朝政。——舊書一二八顏傳，新書一五三。

〔一〇〕德宗貞元元年（七八五），徐庭光爲優胡戲，辱李元諒之祖。——舊書一四四李傳，新書一五六，通鑑二三二。

〔一一〕德宗貞元間，蔡南史獨孤申叔編演義陽主，被貶斥。——舊書一四二王士平傳，新書八三憲穆公主傳。

〔一二〕德宗貞元二十年（八〇四），成輔端編演「旱稅」，遇難。——舊書一三五李實傳，新書一六七。

〔一三〕憲宗元和元年（八〇六），高崇文平劉闢亂，入成都，優人擬演劉闢責買劇，不許，並被杖戍。——宋王讜唐語林一。

〔一四〕憲宗元和四年（八〇九），西涼伎劇經改編，效果特著。——白居易新樂府等。

〔一五〕憲宗元和間，杜佑致仕，入市看盤鈴傀儡。——唐韋絢劉賓客嘉話錄。

〔一六〕憲宗元和間，李愬自散其所蓄優樂。——舊書一三三李傳；新書一五四稱「乃斥倡優」。

〔一七〕憲宗元和間，州有戲，府有伶。——姚合白居易詩。

〔一八〕憲宗元和間，樂棚已盛行。——元稹詩。

〔一九〕憲宗元和末，元稹在浙東，俳優周季南季崇及妻劉採春，弄陸參軍，歌聲徹雲。——唐范攄雲溪友議下。

〔二〇〕穆宗元和十五年（八二〇）二月，觀俳優百戲於丹鳳樓，又觀角觝及雜戲於左神策軍，日昃而罷。又自六月以後，凡三日一幸左右軍，及御宸暉九仙等門，觀角觝雜戲。——舊書一六穆宗紀，新書八。

〔二一〕穆宗長慶元年（八二一），觀雜伎樂於麟德殿。——舊書一六穆宗紀，新書八。

〔二二〕「穆宗初立，逸游荒恣。……趙知微上書，指言帝倡優在側，馳騁無度。內作色荒，外作禽荒。」——新書一七五楊虞卿傳。又一六五鄭覃傳稱：「穆宗立，不恤國事，數荒昵。……倡優無功，濫被賜與。」

〔二三〕敬宗寶曆二年（八二六），京兆府自設聲樂倡優，以應重陽上巳宴遊及大臣出領藩鎮宴餞之用。其奏請之辭有曰：「以聲樂倡優方鎮宴遊為事。」——唐會要三四。

〔二四〕敬宗朝，高崔嵬善弄癡大。——唐無名氏朝野僉載補六。

中唐科白類戲，據現存資料言，確有空前發展。〔四〕所謂「諸臣顫官」，乃史文故爲矜異，曰「臣」曰「官」，不過表示爲御前供奉而已，其實卽〔三〕所指阿布思妻演參軍椅之一類耳。阿布思妻演綠衣參軍，俞正燮以爲玄宗時事，見癸巳存稿四四一頁，須詳審。既非一般臣工於「御前」笑謔，有如初唐〔二〕之例，亦非一般侍從左右之普通俳優，在戲外所爲。〔八〕所謂「教坊倡顫雜侍」，卽由教坊之參軍戲班子演滑稽戲，伺候百官公宴。曰「雜侍」，其實際行爲固無異於曰「雜奏」見盛唐〔五〕。或「雜串」耳；參軍戲外，當亦有歌舞戲在內。〔九〕劉採春弄陸參軍，歌聲徹雲，其制雖不詳，大概可認爲參軍戲之一大變化。參軍戲本來無歌舞者，至陸參軍而頗用歌舞，直融歌、舞、科、白四伎於一爐，不啻下章分類中所謂「全能戲」也。王考以後，諸家所以否認唐戲爲眞正戲劇者，重在信其祇有歌舞，而無科白。設使諸家果正視陸參軍之此種情形後，不知又能作如何解釋。王考於陸參軍祇曰「似爲歌舞劇」，而對其歌舞科白俱備一點，未嘗正視。〔十〕所指弄癡大，亦是弄參軍戲中一種特殊內容，詳四章癡大水大節。綜上所舉，今日所得知唐參軍戲之種類，如參軍椅、陸參軍、弄癡大等，至中唐而一一完備。前節曾謂歌舞類戲衆體朋興，乃盛唐要點之一，茲當可以續曰「科白類戲衆體朋興」，亦中唐要點之一，後先輝映，事極分明。所以曰「空前發展」者，原因重要在此。三章十七節曾依據今日僅有之資料，列科白類劇一覽表。表內唐代共十一劇：初唐無，盛唐一，中唐五，晚唐五，亦所謂「空前」者之一證也。至於此項空

前之最高意義，當於下一要點——託諷匡正達最高度之說內再見之。

唐戲在「無限眞實」之特質下，編戲、演戲，每於直接作用之娛樂中，寓有種種進一步之作用。所謂「託諷匡正」，乃進一步作用中之意義最高，而價值最大者！至中唐，戲劇之此項作用，實已發展至最高度，無以復加。近人每指我國古劇之諷刺戲以宋代爲著，直未檢唐史耳！一般又以爲諷刺作用限在滑稽戲或參軍戲，而未知中唐戲之諷刺作用，不分歌舞戲與科白戲，一樣能有。義陽主與西涼伎皆歌舞戲。宋戲果如此否，尚不能明。——所謂最高度者，此其一也。唐代有四大諷刺劇，本書特爲表彰者，曰義陽主[一]，曰「旱稅」[二]，曰劉闢責買[三]，曰西涼伎[四]，皆產生於公元約七九四至八〇九，前後二十年中，最爲可異！與我國最著聞之諷喩詩，李紳元稹白居易三人之新樂府，大致同時。詳末章首節。此一事實，正說明當時之文藝思想，頗注重政治、經濟、軍事、社會種種方面之實際問題。文藝須有作用，並隨時代之需要，而輕重有殊。以中唐論，諷刺竟成爲文藝作用之重心。唐戲諷刺固與唐詩諷喩同時，二者相輔而進，必聲勢益壯！此點在往籍之中，雖從未透露，但時代說明乃如此，事實說明乃如此，尤其兩種文藝諷刺內容之說明乃如此，並非憑空附會。顧宋戲與宋詩間之類此者，則何嘗有？——所謂最高度者，此其二也。論諷刺對象：義陽主則兼在社會問題與政治問題；「旱稅」與劉闢責買均兼在經濟與政治；西涼伎又兼在政治與軍事。各戲所憑之

事實，俱當時通國皆曉之犖犖大端，絕非毛細小節。四戲對當時之關係，皆如此之重且大！若將其聯貫以觀，不但宋代何嘗有，即舊時代所已寫之我國全部戲劇史、文學史中，亦何嘗有！——所謂最高度者，此其三也。義陽主劇發端於皇室之家務，爲爭人權，便不得不損皇權，致引起政治上嚴重之暗鬥，幾乎因之而停廢科舉。結果編劇兼導演人被斥逐南荒，皇權雖伸，而士氣並未曾屈。「旱稅」劇之編演人，以一「猥賤」匹夫，敢與統治階級之巨魁，作正面衝突，短兵肉搏，遂爾壯烈犧牲！因此乃造成我國戲劇史上最光明之一頁，而自來戲劇史家從不考慮及之。劉闢責買劇因揭露長安政權之罪惡，大觸忌諱，致被代表長安政權、鎮壓變亂之主帥所禁阻，未能演出，演員尙須被杖戍邊，其劇內幕之慘痛，諷刺之尖銳，不難想像。西涼伎劇激揚民族精神與愛國情緒，演出效果特高！其後轉入地方戲，賦有民間之生命，亘千年之久，在我國戲劇史中，亦尙難舉第二例。綜此四劇之表現與影響，均可以稱爲絕！兩宋以後之諷刺劇又何嘗有！——所謂最高度者，此其四也。

中唐是科白類戲最重要時期，固矣；此時期之歌舞類戲，在編制上，亦有其非凡之進展。如義陽主用時人眞姓名、眞故事，猶是初唐合生戲之遺風。至分析情節爲「團雪」、「散雪」兩部，以伸其悲歡離合，是否前此已曾有，因限於資料，固不能必；若目前資料，既然始見於此，姑認爲自此始可也。則後世傳奇劇本所見分齣與關目之種種格局，顯有其唐戲之遠源在矣。此戲所演公主

跗馬之事實，在演戲之時，尚未有結局，正停滯於離曠中，有待變化。編戲者希望因有此戲而事能轉圜，得一好結局。故舊書雖謂「言其遊處離異之狀」，而新書則僅謂其戲「狀離曠意」而已。足見義陽主縱非純粹悲劇，已是傾向於悲劇者，此點亦可能爲此時期中之一新進展。如盛唐之踏謠娘，雖爲悲劇，尚非傳奇化之戀愛悲劇耳。西涼伎始由胡騰舞編爲歌舞劇，再加入獅子舞，而改編成白居易新樂府所詠之西涼伎。今得知其情節雖簡單，意境卻甚微妙，主題又極正大！不知當時如何安排兩種舞伎在內，如何與其他表演相結合，竟造出高度效果，能當面譏刺一班將領，使被譏刺者雖有辛辣之感，依然迷戀其伎，至於醉坐笑看看不足。倘白詩所寫果不妄，則此時之歌舞戲，在編制上、技藝上，均已有大作用矣。天寶至德之間，西陲軍幕曾演陌上桑型之歌舞戲，惜岑參詩中所述，含含糊糊，無從斷定。今推測其曰鳳將雛者，即鳳歸雲，敦煌曲二首乃其劇中之歌辭，已用語體，作代言問答，具備近代劇曲應備之全部條件。此等情形，假若爲前此之所未有，以資料言，乃前此所未有 則又是此時期內歌舞劇方面更大之進展也！觀於下文論中唐軍鎮之中倡優戲劇風氣之盛，可信岑詩所寫蓋庭綸軍幕之表演，已是歌舞戲，絕不止普通歌舞而已。他如稱「俳優」者〔九〕，稱「倡優」者〔二〕〔八〕〔九〕〔三〕，稱「雜伎」者〔五〕〔三〕，稱「雜戲」者〔10〕，此時期中，資料特多，其爲歌舞戲或科白戲，雙方原皆可能，難於判定其專屬歌舞戲。如〔八〕曰「倡顆」，可能爲「倡」與「顆」二事，則兼

指歌舞戲與科白戲。但如〔五〕曰「樂府雜伎」，〔三〕曰「雜伎樂」，既皆屬合樂之雜伎，宜限爲歌舞戲，而與科白戲無干。料知其在體裁上，當時必亦有新變化，正通典所謂「其餘雜戲變態多端」者是也。已詳上文盛唐節。所謂「雜伎樂」內，必包含傀儡戲。〔五〕指憲宗初，長安市上已有盤鈴傀儡，雖所示僅在樂器而已，然其名目乃前此所未聞，可以推知當時傀儡戲已經分門別類，在所用脚本之編制上，宜亦有所改進。代宗大曆前後，顧況看弄老人，盧綸看弄郃翁伯，均多寄慨，見於篇詠，亦皆傀儡戲也，其伎藝之已進步可知。上文資料中未列。盧綸所見，乃洛陽村社中之戲，尤值注意！

何以言中唐時對於戲劇之欣賞趣味愈益猥雜？曰：此義分在兩方面：於歌舞戲則好猥褻，於科白戲則肆嘲罵，且皆縱情之甚，事涉多端，亦前此所未有也。〔六〕稱「倡優猥褻之戲」，較之初唐曰「猥戲」、曰「褻戲」者，本質則一，若程度必已加深。穆宗於此，沈溺尤甚。〔三〕示趙知微上書，指帝之「倡優在側」爲「內作色荒」。雖曰「色荒」原是借用成語，但看戲而云「色荒」，則所演是何等戲，終於不言而喻。鄭覃傳謂帝「數荒昵」，所指亦正同此。通鑑二四一載鄭覃崔郾等五人進言，有「倡優狎昵」語；丁公著對穆宗問，有「沈酣晝夜，優雜子女」語。丁所對者雖從天寶說起，重點究在當時，亦皆暗示穆宗所好乃生旦猥褻之戲耳。「上有好者，下必甚焉」，一時風氣，可以想見。

除皇帝在後宮、君臣在殿庭而外，當論及宰相家內情形：元載父子好倡優猥褻之戲，原不足異，

所覺異於前人者，在「天倫同觀，略無愧恥」，或「親族環觀不愧」一點。此事並不大，但已煩新舊史之筆者必然書之，足見亦有其不平凡處。此時歌舞戲之猥褻程度，從當時道德標準衡之，殆已達到親族不便同觀地步。然則觀者倘非親族，而爲友朋或僚屬，或公共場所之廣大羣衆，彼此本不相識者，一處同觀，必尚無妨矣。不但於情理覺其無妨也，其事之如此，在當時殆已勢所必至。故論此時一般人欣賞戲劇之趣味，必塵雜已甚，不僅統治階級始然。既嫌同觀不雅，本可稍抑其甚，以趨平正。因大家同觀，終是正途，較之君臣父子分別秘隱爲樂，遂一味縱恣無度者爲合理。非不知也，乃竟不爲，謂非風氣相扇，不能歛戢而何？隋書七五何妥傳載妥論樂，有曰：「欲使在宗廟之內，君臣同聽之，則莫不和敬；在鄉里之內，長幼同聽之，則莫不和順；在閨門之內，父子同聽之，則莫不和親。」雖云和之義，不無封建色彩，若「同聽」之方向，固古今所同是。而此等「父子同聽」與「天倫同觀」之思想，疑皆從樂記「獶雜子女，不知父子，樂終不可以語，不可以道」而來。上古之「獶雜子女」，分明是「優雜生旦」耳。

至於科白戲方面，史思明以倡優斷指天子〔三〕，李希烈以倡優斥謔朝政〔九〕，徐庭光以優胡戲辱李元諒之祖〔一〇〕，諸事不僅無獨有偶，且在此一時期，將戲劇作爲私人謾罵之工具，用以洩憤或挑釁，已司空見慣，亦成爲風氣矣。夫託諷匡正之可貴，在損已以利羣；末流之弊，改爲洩憤挑釁，與災貽禍而已，賢與不肖，相去何遠！竊疑此事相率成風以後，不僅存心設戲者，好探此術以逞快，

並在場看戲者，尤其軍人，久而久之，亦覺非此不樂，奈何！史思明李懷光輩，原是胡人，（徐庭光在李懷光軍中。所演每爲優胡戲。豈在唐戲之體與用內，所以有此一種惡趣者，原是胡風歟？雲仙雜記載穆宗在承孝宮人之緋服上，寫「淫鄙之詞」，而「時號諢衣」。按「諢」字原指一種口語，雖不限用於戲劇中，若唐人所謂「險諢」等，宋人所謂「猛諢」等，均無從劃淸在戲劇之外。從「諢衣」一辭推之，可知當穆宗時，所謂「淫鄙」之詞，必曾佔得一部分戲中之說白，於本條論點，可作佐證。）

中唐軍鎮與地方州府均各有戲，〔三〕所指甚明。以軍鎮言，中央與地方之軍鎮皆有戲；以地方言，則京兆也，州也，府也，縣也，亦皆有戲。此種情形，當不始於此時，亦未嘗止於此時，特此一階段資料較多，其事較盛，遂於此具說耳。〔一〕指蓋庭綸軍幕中，於歲暮臘日，演鳳髓雲劇。〔二〕〔九〕〔10〕均指軍中以優戲爲嘲罵，已詳上文。〔六〕指李愬軍中本有優樂，愬賢，自以爲過，乃散之。〔10〕及〔三〕所指，乃軍人自己串戲，在七章非優伶之演員節有所解釋。他如德宗貞元間，李觀邠寧慶三州節度饗軍記曰：「是日饗軍，無淫樂，無亂音。」足見所謂「淫樂」與「亂音」者，軍中平日固甚盛，若其內容，必然包含生旦歌舞戲在，不然，果何種樂爲「淫樂」乎？唐會要三四載敬宗寶曆二年京兆府劉栖楚奏：「伏見諸道方鎮，下至州縣軍鎮，皆置音樂，以爲歡娛。豈惟誇盛軍戎！實因接待賓旅。」似專言音樂，不及倡優。但下文之論栖楚曰：「京邑，四方取則之地，務繁

權重，豈以聲樂倡優、方鎮宴遊爲事哉！失之甚矣。」則仍屬倡優之事。新書一八二劉瑑傳：「進宣武軍節度使。先時大饗，雜進優倡。此據淵鑑類函引；坊本新書作「倡舞」。瑑曰：『豈軍中樂耶！』」謂軍中不應以倡優爲樂也。七章非優伶演員節所舉，尚有關於「倡卒」、「軍伶」之文獻，而述中晚唐之故實者，並足補上列資料之所未及。

州府地方之有戲，〔七〕指姚合白居易詩爲據。姚氏寒食詩云：「伎樂州人戲，使君心寂寥。」合爲元和進士，曾刺杭州，此詩或指杭州事。白氏府伶云：「府伶呼喚爭先到，家醞提攜動輒隨。」此「伶」字之含義，與韓愈詩中「軍伶」之「伶」應同，有不能指爲奏樂之樂工而已者。元白集中，每見當時民間之戲劇情形。如〔八〕元哭女樊詩：「騰踏遊江舫，攀援看樂棚。」六章首節據之，已考定樂棚即戲棚，爲唐代民間戲場方式之一種，極有關係！近人但認宋戲有樂棚，陋矣！兒童看戲，婦女必亦同看，足見當時民間戲劇之普遍。白氏在長安看演義陽主劇，曾有詩曰「名情推阿軏，巧語許秋娘」，乃謂戲中阿軏長於表情，而秋娘長於說白。〔九〕所見女優劉採春，與其夫周季南、夫弟季崇，由淮甸入浙東，更是民間流動戲班之代表矣。

七、晚唐

晚唐自文宗至昭宣帝，共七代，朝野戲劇表現，均頗活躍。除昭宣帝之三年外，餘均粗有記載，尤以懿僖兩朝爲盛。茲就資料二十三條內，舉要點六：曰戲劇伎藝益進，曰政治諷刺大衰，曰歷史戲具體形成，曰傀儡戲民間更盛，曰社會作用，曰宗教關係。

〔一〕文宗大和初（八二七），有康迺等三人，善弄婆羅門。——段錄「俳優」條。

〔二〕文宗大和三年（八二九），成都音樂伎巧入內，有「子女錦錦」及「雜劇丈夫二人」。——李文饒集一二。

〔三〕文宗大和六年（八三二），宴羣臣於麟德殿，雜戲人弄孔子。——，舊書十七下。

〔四〕武宗會昌三年（八四三），林滋作木人賦。——全唐文七六六。

〔五〕武宗會昌間，有曹叔度劉泉水善參軍戲，鹹淡最妙！——段錄「俳優」條。

〔六〕武宗會昌間，「淮南亘鎮之最！……樂部俳優，尤有機捷者。」——南唐劉崇遠金華子雜編下。

〔七〕宣宗即位，對倡優、技樂諸婦戲，未嘗顧笑。——宋王讜唐語林七。

〔八〕宣宗大中初（八四七），崔鉉鎮淮南，宅中演「療妒」劇。——唐無名氏玉泉子眞錄。

〔九〕宣宗大中以來，有孫乾飯等四人，善弄假婦人。——段錄「俳優」條。

〔10〕 懿宗咸通五年（八六四），龐勛叛軍由湘回徐，沿途令倡卒弄傀儡，以觀人情。——舊書一七七崔彥曾傳。

〔一一〕 懿宗咸通五年，龐勛至泗洲，刺史饗之，設戲。——通鑑紀事本末三六。

〔一二〕 懿宗咸通七年：「每月宴設，不減十餘，水陸皆備聽樂觀優，不知厭倦。」——通鑑二五〇。

〔一三〕 懿宗咸通間，李可及演三教論衡。——唐高擇羣居解頤。

〔一四〕 懿宗咸通間，李可及再興歌劇「拍彈」之體。——唐蘇鶚杜陽雜編，盧氏雜說等。

〔一五〕 懿宗咸通間，十宅諸王習音聲、倡優、雜戲。——新書二二禮樂志，南部新書癸。

〔一六〕 懿宗咸通間，每歲櫻桃熟時，兩軍盛陳歌樂倡優百戲，水陸俱備。——唐尉遲偓中朝故事。

〔一七〕 懿宗咸通以來，有范傳康等三人，善參軍。——段錄「俳優」條。

〔一八〕 僖宗乾符間（八七四起，共六年），崔安潛鎮蜀。宅前弄傀儡戲，軍民同觀。——五代孫光憲北夢瑣言三。

〔一九〕 僖宗中和元年（八八一）入蜀，有劉眞弄假婦人，尤能！——段錄「俳優」條。

〔20〕 僖宗光啓年中（約八八六），左神策軍四軍軍使王卞出鎮振武，置宴，樂戲既畢，乃命角觝。——宋王仁裕玉堂閒話，太平廣記五〇〇。

〔二一〕 昭宗光化三年（九〇〇），朱全忠宴劉仁恭之使於汴，演戲，以「病狀內黃」相譏。——北夢瑣言十四。

〔二三〕昭宗光化中，朱朴爲相，穆刀綾演戲，有「朱相非相」之誚。——北夢瑣言六。

〔二四〕昭宗光化四年（九〇一），演樊噲排君難戲褒孫德昭。——宋錢易南部新書辛等。

謂晚唐之戲劇伎藝益進者，乃據〔二二〕之稱「雜劇」，〔二三〕之稱「最妙」，與〔二四〕之稱「尤能」也。文宗大和三年，西蜀已有「雜劇」，見李德裕文，甚可信。此年，杜元穎鎮蜀，南詔人攻掠成都，長安盛傳被掠者五萬餘人，「音樂伎巧，無不蕩盡」！經李德裕事後調查：被掠者僅九千人，其中僅四人堪稱「音樂伎巧」，餘皆「尋常百姓」而已。此四人乃雜劇女優一人，名錦錦，男優二人，又眼醫景教徒一人。原文曰：「有一人是子女錦錦，雜劇丈夫兩人，醫眼大秦僧一人。」大意應如此，詳文章歌舞戲總。此項雜劇人之男女合班，甚至合演，無問題，有上文中唐之〔一九〕可證。既男女合演，便不至爲參軍蒼鶻之科白類戲，而爲生旦歌舞戲者居多。雜劇演員既在九千人中，得保持其爲「音樂伎巧」人之身分，而超出「尋常百姓」之外，則其伎藝已經專業化，又可知。甚至較在舊名目曰「雜戲」之下者，伎藝更爲進步，證之以「最妙」與「尤能」二說，信有之也。

曰「最」，曰「尤」，段錄原在同時諸優伶中作比較，並非指晚唐與初、盛、中唐間之比較。惟自初唐以來，所有關於戲劇之評述中，對於實際伎藝，從無如此加重推許者。據上文盛唐節所論，段氏著書時，心目中固以其本朝過去二百餘年之總情況爲對象，並非限於其親身經歷之數十年而

已，則亦未嘗不可由此以推曰：此時之戲劇伎藝，繼中唐之後，實已益見進步！曰「最妙」，屬科白類戲，時當武宗會昌間。參軍蒼鶻二色在情節之中，以問答見義，於主從輕重之間，鉤距相承，抑揚相生，唐人乃下「鹹淡」二字以表之，含義深妙！極堪玩味。詳次章參軍戲節。〔七〕舉范傳康等三人皆參軍戲能手，固足以爲「最妙」說之輔，而〔六〕引金華子語，亦適在武宗會昌間，尤爲段說此條有力之張本。金華子並曾舉孫子多事爲例，見附載唐優語「大人兩個」條。品爲精巧，爲機捷，爲敏悟，俱不及「鹹淡」二字之生動周匝矣。——科白類戲或參軍戲發展至晚唐，伎藝之進，有如此者。曰「尤能」，屬歌舞類戲，指弄假婦人。凡旦角戲，大多數便是生旦間之「對子戲」，此乃近代地方戲內之名詞。必以歌舞爲主伎，而科白輔之。〔九〕舉宣宗以來三十餘年中弄假婦人之名手四人，至僖宗時之劉眞，乃尤能，殆超四人之能而上之。惜「尤能」二字，僅一空洞之概念而已，於諸人究竟「能」在何處，「尤」在何處，仍屬茫然。論此時歌舞戲之伎藝，尙有李可及之再興「拍彈」〔四〕，與其天賦之歌喉，卓越之歌藝，俱不應忘。「拍彈」一體，因曾應用於別趙十、憶趙十、哭趙十三曲，演同一故事，故訂爲戲劇，而非清唱。詳次章拍彈節。可及善囀喉，又多態。拍彈之伎提倡於朝，而傳習於野。懿僖兩代，此體曾獨霸歌壇，二十年久，恐已非盛唐初期之拍彈所能比，故茲曰「其伎益進」。若擬明代，猶之崑弋兩腔；若擬清代，猶之皮、黃。更有一點可附見於此者：〔一〇〕謂「樂戲既畢，乃命

角觝」，足見戲與角觝，當時固分別清楚，絕未混同。凡不信唐有戲劇伎藝，而懷疑唐代所謂「優戲」「雜戲」等內容，皆角觝之餘風者，請看此條。

在中唐科白類劇內，曾蓬蓬勃勃，轟轟烈烈，超峯極頂之政治諷刺，至晚唐，已寂然無聞。凡不能爲政治諷刺者，其戲勢必接近金元之笑樂院本，至多存若干社會譏嘲而已，此所以曰「大衰」也。其中特例，在李可及一人。高擇羣居解頤賞可及之伎曰：「滑稽諸戲，獨出流輩；雖不能託諷匡正，然智巧敏捷，亦不可多得。」及斥其爲人，乃曰：「今可及以不稽之詞，非聖人之論，狐媚於上！」戲劇之中所取者，原是「不稽之詞」，並無需「聖人之論」，此尙非可及所短。惟謂其伎之作用全在「狐媚於上」，則於事甚確，於義極正！若可及者，去成輔端固遠甚，並黃幡綽亦難望！詳三章敍三教論衡。其時唐室之統治，暮氣益深！誠然已非任何諷刺所能奏實效。而彼託諷匡正者，原賴有一種淸明嚴正，犧牲奮鬥之精神；此種精神，經過中唐不斷摧殘以後，至此遂爾銷歇，亦誠無足異耳。可及特例而外，如〔五〕與〔七〕兩條所見，曹劉范等六人，僅被知爲善參軍戲而已。在傳說中，六人曾無一本如「旱稅」或劉闢責買之戲，更未嘗見有一條優諫曾經流傳、可以充實本編附載之優語者。能手雖多，於伎爲精，徒供笑樂而已，於義誠有何補！此時風氣，較之中唐已大不同，顯係事實。中唐七十年間，曾流傳四本偉大諷刺劇之消息；晚唐八十年間，僅有穆刀綾一本聲微氣弱

之「朱相非相」而已，顯不能比。幸得安轡新者，於昭宗時，謂李茂貞輩，不怕死，敢批逆鱗，使一時軍閥之恣意殘民者，稍稍愧省，尚有偉大優諫之風度，詳附載優語。惜未曾傳其優戲爲如何耳。王考曰「此種滑稽戲，始於開元，而盛於晚唐」，蓋據弄孔子、三教論衡、「療妒」及「朱相非相」四劇而曰「盛」，弄孔子乃歌舞戲，詳下文。不分託諷匡正與否，而僅曰「滑稽」。實則滑稽笑樂之盛誠在晚唐，若滑稽諷刺之盛則絕不在晚唐，有不可不辨者。

晚唐有弄孔子與樊噲排君難二劇，雖持論極保守者亦不得不承認爲唐代歷史戲之已具體形成。唐戲原有「無限眞實」之特點，其演時事之膽量與成績，爲唐以後所不及。且此等事甚普遍，並非少數特例而已。近人對於唐戲，因受王考影響，認爲演時事者多，「不過是『恆託於故事之形』而已」，不算眞演故事，即不算眞正戲劇。夫演時事便不算演故事，乃狹隘之見，不識唐戲特質之說耳，雖於成立，此姑不論。若唐戲之演歷史故事，已開後世歷史戲之規制者，料且不自晚唐始。如初唐曾「弄蘭陵王」大面戲，非歷史戲而何！特今所得見之資料，以在晚唐有此二劇爲最著，則亦姑認爲晚唐始具之。晚唐既已有此二劇，吾人要不能再熟視無覩，而仍固執成見，謂唐戲不能演故事，未臻眞正戲劇境地矣。顧王考於弄孔子劇之內容，則略而不論；於樊噲排君難劇，則彙撮初唐之樂舞與南宋之劍舞以枉之，蒙蔽其眞象。近四十年來，國人之認識遂爲王氏所囿。王考謂此戲曰：「其布置甚簡，而動作有節，固

與破陣樂、慶善樂諸舞相去不遠。」前二句乃指南宋史浩鄮峰眞隱漫錄中劍舞而言，詳三章樊噲排君難劇。無論初唐去南宋且六百五十年之久，謂唐末之戲，可以兼備此前後兩時期之兩種伎藝制度，已屬離奇；即從南宋之明明曰「舞」者，以衡定晚唐之明明曰「戲」者，亦復萬萬不能通之事！王考此一舉，不啻表示其於三伎——初唐之樂舞、晚唐之歷史戲及南宋之「戲舞」，假定此名。因南宋此種劍舞，略帶表演。認識均有未至矣。晚唐此二戲，性質究竟如何，乃一重要問題！雖限於資料，今尙不能徹底解決，但若虛心研討，已可從現有之一般認識，向前跨進數步。三章劇錄於唐代弄孔子一劇，則結合唐曲名與唐詩內之所表現，宋代累次弄孔子之情形，乃至近代滇戲內尙流傳之「孔戲」兩本，融會貫通，而假定唐代所演，以夾谷會之事居多。不然，即演泣顏回，皆歌舞戲，非科白戲。戲中於孔子，並無侮慢，「弄」字之意並不在此。此曰「弄」，猶曰「演」耳。於樊噲排君難一戲，則結合讚成功之曲調，唐詩內於鴻門會之表現，唐賦內所有之樊噲排闥及唐變文內季布駡陣詞文之情形，多方參考，融會貫通，而假定此戲情節，乃揉合鴻門會與「排闥」二事，形成一本排場甚熱鬧之歌舞戲，絕非初唐之樂舞，或南宋之「戲舞」所能擬。此二劇之編者，可能均已了解：劇本情節不必全照史實，但須適應戲劇本位之需要而已。此層有季布變文可作旁證。詳末章次節。他如李商隱驕兒詩「或謔張飛胡，或笑鄧艾吃」二句，從多方證明，乃小兒摹倣戲劇，並非學說平話。果爾，晚唐已演串三國

故事，歷史戲之實例且不止上二本。故曰此時之歷史戲已具體形成也。

此時之傀儡戲，在民間更盛！有〔四〕〔10〕〔一八〕諸條爲據。前節曾述杜佑在長安市上，盧綸在洛陽近郊，均曾看傀儡戲，尙限於東西兩京地方。若此節〔10〕之所指，乃由湖南而浙西，而淮南，〔一八〕之所指乃西川，可信此時之傀儡戲，已徧於天下四方。〔四〕指林滋木人賦，賦中推尊其伎爲「超諸百戲」。因傀儡戲原帶百戲性質，故上文屬之「雜伎」或「雜伎樂」；賦中表示普通則用懸絲法，而木人體積亦有相當大者，故腹內可「藏機關以中動」，其調弄乃不止於提線矣。因此，木人遂有表情，有科泛，能舞蹈、抽旋，瞪目、奮臂，且分老生扮老人。及旦諸色。凡此種種，林氏所言，雖已不算簡略，但其戲之本如何，題如何，義如何，却均未及。本書論斷我國傀儡戲，唐以前與百戲混，爲生長階段；至唐，「超諸百戲」，爲成熟階段；至宋，能於「如眞無二」，使人「百憐百悼」，乃最高階段。元楊維楨因欲強調所見朱明之伎卓越，遽然抹殺朱明以外之一切，甚至意味唐宋傀儡戲尙未引以人音，不過作「吻角嗞唧聲」而已，不知何遐。近人於此，對歷代情形未嘗貫串研究，亦並未就唐代情形，深入追求，致所論亦多不中。如周史曰：「我們的傀儡戲，到宋代纔完成」，則又不知所謂「完成」也者，含義究屬如何耳。傀儡戲表演應分兩種，「吻角嗞唧聲」乃市井表演之麤者。

所謂「社會作用」者，指晚唐歌舞類及科白類戲雖無政治諷刺，尚有種種社會方面之作用在，仍爲後世戲劇所罕有。戲劇之有此類作用，求之後世不易得，求之遠古，却有極顯赫之遺規在；無從掩蓋，即春秋時優孟所演之孫叔敖及三國時蜀先主所導演之「許胡克伐」是。二劇情形，分見於文章歌舞戲總及參軍戲二節。孫叔敖使之爲古代戲劇，倘不易得一般人之瞭解，若「許胡克伐」之爲古話劇，雖極保守之戲劇理論家，亦不能否認。蜀先主蓋欲借此戲以感發許慈胡潛二人，戲乃「即事」而作，絕非泛爲娛遣，放無的之矢。三國時如此，從知漢戲之編與演，已早有此類所謂「社會作用」者在；若漢唐之間，則又一貫相承，未嘗中斷。凡估計我國古劇之眞價者，必不能避開此層不論。茲就唐戲言：(一)示家庭中企圖用戲劇以療妬，(二)示賓宴中以戲辭譏嘲對方，擡高自己，(三)示昭宗借用當時原有之戲劇樊噲排君難，以褒奬孫德昭等之「扶傾濟難」，皆是其例。「療妬」一劇，出於淮南節度使崔鉉家中，爲生旦淨丑，色色俱備，科白爲主，穿插樂舞之家庭諷刺劇。由樂工導演，由家僮演出。若其脚本，必出於崔氏自編。演出時，當場惟一必要之看客，乃崔氏之妻而已。旨在展覽其妻平日之種種妬行，使自看後，有感悟而改悔。事雖失敗，然崔氏竟以爲編戲、演戲、看戲，足能解決家庭問題，乃一極可注意之事！崔氏必先鑒於當時社會上有此辦法，甚且有效，始從而仿行。唐人謀藉戲劇以解決實際問題，必是常事，不止於家庭療妬之一件而已，

可推知也。其後莊宗之爲「劉山人省女」，未嘗不再受此諸劇之影響，而重複申其作用。至明，乃有獅吼記，清乃有療妒羹、癡妒咒等，雖內容相類，主題相同，但在編演之作用上，此三劇是否亦專對某一實際人物懷抱願望，欲戲劇之發生效果，而人事之得有轉圜乎？顯已不是。

唐戲之即事而興，正如唐詩之即事或即景而作一般，必針對某一事、某一景而發，泛則無謂。與後世編劇，至多爲普通之警鐘木鐸而已者，畢竟有別。朱全忠宴劉仁恭之使，優戲演醫病，以譏劉之曾敗於內黃。此種譏嘲，既無匡正之義，亦無挑釁之謀，不過圖在精神上壓倒之，以逞快一時而已。結果劉使在席上復還譏朱，不啻外交詞令之不辱使命，實不能算政治諷刺，僅合社會譏嘲而已。此處例雖不多，義則著明，故亦指爲要點，以俟續討。倘更就所謂「社會」之廣義，與「戲劇」之狹義言之：凡戲劇設計之不出於優伶，而另有人主使者，即皆利用戲劇，別有企圖。如中唐之義陽主、「斬指天子」、「譏朝政」、「侮李元諒」，五代之麥秀兩歧等，無不如此，皆可以見唐戲在社會上被運用之廣，幾乎無論齊家、治國、平天下，皆可以有賴於戲劇。願戲劇理論家措意及之。

所謂「宗教關係」，因唐代宗教信仰自由，儒釋道雖分途發展，彼此仍不免於爭衡，而此等情形，已有反映在戲劇方面者，於晚唐資料中爲益顯著也。以言〔一〕之弄婆羅門，可以代表佛教，〔三〕之弄孔子可以代表儒教；唐代惟代表道教之戲不明。但道家立說於仙凡交接之中，向寓濃厚之俗情，

於是由傳奇化而戲劇化，頗爲自然。唐代道家之於此，表現尤著。疑當時亦有一類戲劇，足與弄婆羅門者相並立，今雖無考，不妨俟新資料之發現以說明之。僅就全唐詩所採，太平廣記等書中傳奇故事而寓有歌篇者言，不僅是詩，指明是歌。即有九事，分見於初、盛、中、晚唐，女主角爲仙女，男主角爲士子、措大，大半以愛情離合爲關目，儼然爲歌舞類劇本之結構。其中甚至有雙方對唱，各作代言，與散文之說白相映帶者。更有在敍述情節中，並曾說明場面、動作、次序者。如將其全文照劇本形式，重錄一過，便是劇本。後世黃冠點化之戲，多以張天師呂洞賓等爲題材，又有仙凡綺麗之戲，以織女洛神嫦娥上元夫人等爲題材。凡此可能皆唐代道家戲之苗裔也。詳八章首節。段錄舉晚唐儒釋二家之戲，獨闕道家，故爲補充其說如此。至於（二三）著李可及所演之三教論衡，原起於三教相爭之儀式化，其後逐漸增加戲劇成分，乃近於分別脚色之說話，唐人原有說一枝花話等。終則達到三教論衡，完全是參軍戲。李可及本擅拍彈體，工歌舞戲，同時復以此參軍戲著聞於世，其入之於戲劇，堪稱全才！此戲予宋戲之影響甚大，觀武林舊事官本雜劇名目內，涉「三教」者之多可知。惟此等宋劇已向各方面發生變化，或改入歌舞戲，或改入雜伎。若三教戲之入傀儡者，宋代固然有之，疑唐已開其端。詳六章傀儡戲。

八、五代

五代十國之優伶與戲劇，實際盛況空前，可以概見。而記載零落，祇四代、四國吳、蜀、後蜀、南唐。粗見資料而已，其餘均尙待搜討。東北之遼，已建國四十餘載，亦正在時代範圍以內，則更乏傳說，無從鉤稽。茲綜合下列十八條之內容，舉要點四：曰莊宗造成黃金時代，曰諷刺劇復盛，曰歌舞劇進步，曰蜀戲冠天下。第一要點內又包含五小目。至遼戲之略可考見者，並附及焉。

〔一〕梁太祖開平初（約九〇七），蜀中演麥秀兩歧。——太平廣記二五七引王氏見聞錄。

〔二〕梁末帝前後，蜀高祖王建時，俳優弄參軍戲。——宋胡仔苕溪漁隱叢話後集十六。

〔三〕梁末帝貞明四年（九一八），吳王楊隆演及徐知訓合演參軍戲。——通鑑二七〇等。

〔四〕梁末帝時，吳伶人演「掠地皮」，刺徐知訓，演「焦湖作獺」，刺張崇。——宋鄭文寶江表志。

〔五〕梁末帝龍德間，後蜀主王衍頗有宮戲。——五代史記二六毛璋傳。

〔六〕唐莊宗同光元年（九二三），後蜀主王衍於蓬萊採蓮舞內，設水紋地衣，以機械表現波浪形象。——宋田況儒林公議下。

〔七〕唐莊宗同光間，伶官極盛！至於統軍、干政、傾賢、害能，終乃敗紀、作亂。——五代史記三四。

〔八〕唐莊宗同光間，躬親參加優伶演戲，御戲巾裹之名目傳有二十品，尚可窺見所演之種種故事。——五代史記三四，宋陶穀清異錄。

〔九〕唐莊宗同光間，李天下父子演「劉山人省女」。——五代史記三四。

〔一〇〕晉高祖初，後蜀伶人楊千度，以猴戲演「侯侍中來」。——太平廣記四六六引宋景煥野人閑話。

〔一一〕晉高祖天福三年（九三八），後蜀廣政元年，俳優以王衍爲戲。——宋張唐英蜀檮杌下。

〔一二〕晉高祖天福三年，遣劉昫以伶官入遼，遼乃有散樂，俳優歌舞雜進。——遼史五四樂志。

〔一三〕晉高祖天福五年（九四〇），後蜀廣政三年，教坊部頭孫延應等，欲因持仗爲俳優，盡殺諸將，而奪其兵。——宋張唐英蜀檮杌下。

〔一四〕晉出帝開運元年（九四四），南唐伶人李家明，演「百家何用多拜」，諷元宗，老生、老旦、小生、小旦雜陳。——宋馬令南唐書二五。

〔一五〕晉出帝開運二年（九四五），南唐滅閩，演「五縣天子」。——宋錢易南部新書癸。

〔一六〕周太祖廣順二年（九五二），後蜀廣政十五年，蜀主孟昶宮中演灌口神隊。——宋張唐英蜀檮杌下。

〔一七〕周世宗朝，趙上交等輯樂優人曲辭二卷。——宋王堯臣崇文總目。

〔一八〕周世宗時，南唐韓熙載舒雅雜侍婢演戲，已有生、旦、末、醜諸色。——宋文瑩玉壺野史十，宋馬令南唐書歸明傳。

後唐莊宗在我國唐宋燕樂系統有別於後來金元之南北曲系統。之古劇範圍內，確曾造成黃金時代。其原因人所共知，不外莊宗本人篤嗜戲劇，在音樂、詞章、表演多方面俱有天才，且躬親登場扮演，並培養大量優伶，寵倖無度〔六〕。但莊宗及其大量優伶，在戲劇上之實際表現如何，是否足當「黃金時代」之含義，則正史野乘，俱無明文。若僅憑上述種種原因，而誇大主觀，想像如此，殊不足以饜人之意，並堅其信也。莊宗在位不過三年，九二三至九二三。但死於其所寵伶官之手，其於戲劇之創建，必不以此三年爲限。茲爲便於體認起見，不妨指此三年以前所有梁祚之十六年，已爲其對於戲劇之創建時期，此三年則爲其所創建之完成時期，而此三年後之又三十四年，可視作後人承受其影響之最早一段時期。換言之：五代五十三年中，有關戲劇方面之全部表現，正是莊宗所創此種黃金時代之具體紀錄也。固不能以莊宗在帝位之三年爲限，亦不必以莊宗本身所曾參加者爲限耳。此種表現，可從劇本、脚色、服飾、布景、武技五方面體驗，而悉歸於莊宗之創建及其直接所影響。下文三章至六章，有較詳之說明，此則各撮其要而已。惟莊宗對於優伶寵縱太過，失却理性，終蹈殺身之禍；無形中又爲此時期優伶與戲劇之進展，造成一種障礙，頗爲矛盾。說詳七章三節。

劇本之有，在盛唐資料〔二〕，已著明陸羽曾寫參軍戲三本，應以說白爲主。本節〔七〕，謂後周

時趙上交等曾輯優人曲辭二卷，則僅錄曲辭而已。此二卷內，當不止一劇之辭，或一人之作；更不能認此二事，便認爲此二百年中約自七五一至九五〇。所能有之劇本不過爾爾。蓋不但盛唐至五季我國已有劇本，即前之初唐，後之兩宋，亦何嘗無之！特其本不傳，並其說亦不傳耳。莊宗所爲曲辭，今僅傳四首，並非演故事代言之作，當與優人曲辭無關。然五代史記謂北宋時，汾晉之俗，往往能歌其聲，謂之「御製」。安知非劇曲中之俗辭，始能傳之民間，達於久遠！即或他人之聲，冒託「御製」，則亦顯屬莊宗身後影響之所致也。

脚色之備生、旦、末、酸，據〔二九〕，始見於韓熙載與舒雅故事。二人爲此，可能在事南唐後主之時，已落本書所劃之唐戲界限之外。但此四脚色，與其謂爲韓舒二人在南唐時所創始，毋寧謂爲莊宗時，甚至晚唐懿僖間弄假婦人極精之時，即已有之。蓋韓舒不過逢場作戲，借此消遣而已。不聞其如莊宗之有戲劇天才，或如劉眞之有弄旦絕技也。見晚唐資料〔二〇〕。更觀本節〔四〕所云：李家明在南唐元宗時，主演「自家何用多拜」，即已老生、老旦、小生、小旦全部登場，又何俟後主時而始有生旦乎？參軍蒼鶻二色，隨參軍戲而來，盛唐時已大著。參鶻而外，既更有生旦，是我國戲劇中，生、旦、淨、丑，四大脚色之制度，至莊宗之前後，已具體完成，不能不謂爲戲劇史上一件大事！推其作用，又豈止構成唐五代戲劇之「黃金時代」而已哉！

服飾之說，最顯著者，無過於〔八〕所指，陶穀在宋初追敍莊宗戲巾裹名目二十品。其中如「交龍太守」、「六合舍人」、「高常侍」、「漆相公」、「黑山郎」等，皆似所扮演之劇中人。即扮一人有一人所戴特定形式之巾裹，不啻京戲臉譜之因人而施矣。巾裹如此，袍帶種種可知；服飾如此，其他設備可知；設備如此，戲之表演水準又可知。

布景之說，如〔六〕所指，王衍於蓬萊採蓮舞中，設水紋地衣，正是莊宗即位，同光紀元前後之事。此種舞，有白，有歌，有舞，有主角。雖全部人數衆多，有類隊舞，非戲劇所能容，但大體似漢代之「總會仙倡」，主角必扮演一定人物，而有簡單情節。所謂「水紋地衣」者，乃在後臺裝置機械，鼓槖吹氣，舞臺上列管，引氣於地衣之下，使作有規律之掀動，而成波浪之形。所費工力，不爲不大！當時舞臺上對於求效果之一端既已如此，則其他多端如何，亦可以推。莊宗派人窺蜀，王衍猶用此伎，以矜其盛況，固前此唐代傳說中之所未見也。傳說之無，不必即爲事實之無。

戲內演武打故事，或穿插角觝，亦於五代時始見線索。〔一三〕所謂持仗爲俳優，顯係武打戲。至於因此而謀暴動，盡殺席間諸將，奪其兵柄，則平時武打戲中，原用器械爲如何，原具聲勢爲如何，誠不難想像矣。故〔一五〕之演滿口神隊，乃以龍與龍門、人與龍門爲情節，亦必然爲俳優之伎，而非純粹角觝之伎也。孫光憲北夢瑣言十八謂莊宗「雜於塗粉優雜之間，時爲諸優扑扶摑搭」。近人

誤解末四字爲參軍戲中蒼鶻之擊參軍，而估計莊宗所好與所演，不過參軍戲而已，實則不然。此四字明明武打之動作，宋雜劇內之扑擊，並不繫重至此。若唐五代之參軍戲內，則從無扑擊之說。故謂莊宗已演武打戲，而〔三〕所謂持仗爲俳優者，正承其餘緒，比較可信耳。莊宗固好角觝，前後曾與王郁李存賢較，互有勝負；（詳次章參軍戲。）運用其仗入俳優，事極自然。

以上五端，乃就此五十三年中現存之資料，略加申述，初不爲莊宗地步，故意安排，而事實表現，直接間接，與莊宗之及身成就或其身後影響，都有關連，即用以證明莊宗曾爲唐五代戲劇造成「黃金時代」，誠非憑空虛幻之想，當有幾分可信。繼此尚有三層，堪稱此時期之要點者——

曰：諷刺劇復盛。資料中有〔一〕麥秀兩歧，〔三〕「掠地皮」、「焦湖作獺」，〔九〕「劉山人省女」，〔10〕「侯侍中來」，〔二〕「以王衍爲戲」，〔四〕「自家何用多拜」，〔五〕「五縣天子」，共八伎，或屬歌舞類，或屬科白類，皆諷刺劇也。除「劉山人省女」爲家庭諷刺外，其餘七劇，殆無一不是政治諷刺，且大抵作用強烈，風格鮮明。就資料之量與質言：此種情形，在前述唐代之四節中，俱未曾有，不能祇作偶然現象。既然中唐於此極盛，晚唐於此大衰，已皆顯著之事實，則於五代此種表現，有不得不謂之「復盛」矣。僅憑現存資料數十條所示，與當時事實之間，尚難保無距離存在。惟言此中發展之總方向與大段落乃如此，應無差誤耳。麥秀兩歧設計之精，陳義之大，比之中唐四大諷刺戲，

毫無愧色。「侯侍中來」爲我國猴戲僅存之完整紀錄，其後甚至啓發明代御前諷刺院本，尤有特殊意義！「掠地皮」與「焦湖作獺」二劇，猛烈譏刺政治貪暴，反映民間痛苦，劇人以極沉痛之心情，爲百千萬人作極哀傷之呼籲，其深不減成輔端之「旱稅」，而曲則尤過之，故予後世戲劇之啓發亦頗多。乃過去之戲劇史家，於此二劇，亦均未考慮其最高價值，而等閒視之，終是憾事。「自家何用多拜」，乃一鮮明可愛之小型諷刺劇，在當時之效果特著，堪稱爲古諷刺劇之全面典型。「旱稅」精神最高，但所收當時之直接效果則甚低。「以王衍爲戲」雖內容不詳，而演員竟亦以此戲被害，其觸忤時政之猛厲可想。惟「五縣天子」劇，就其資料所表現者言之，較爲平淡。至於莊宗自設自演之「劉山人省女」，苟拘守近代戲劇之觀點，直非戲劇，乃遊戲玩弄耳。若瞭解唐戲特點，而著重戲劇本質，則大不然，三章劇錄中已詳其理解。若尺度嚴，則許爲「戲劇行動」，若尺度寬，仍是唐代之眞正戲劇耳。其爲家庭諷刺戲劇，手法實高過中唐崔鉉所演之「療妒」，其有社會作用，亦正與之同。至於五代諷刺劇所以大盛，且形形色色，變態多端者，不僅有關世亂之極、民艱之深，且與作劇之人才有關。蓋有李天下，而後有「劉山人省女」；有楊子度，而後有「侯侍中來」；有李家明，而後有「自家何用多拜」。若無三人，難有三劇。他若麥秀兩歧、「掠地皮」、「焦湖作獺」，乃至「以王衍爲戲」諸伎，作者雖不詳，要皆先有具備眞正膽量與高度藝術之劇作者在，而後始特有其戲，非尋

常人事中之所能自然產生者。倘知李可及之既不能爲楊子度與李家明，然後乃知在諷刺劇上，晚唐所以必不能爲五代矣。

曰：歌舞戲進步。此層之資料，均已見於上文，惟不得不在歌舞戲之立場上，重行具體指出。如上文論劇本，舉周優人曲辭之輯錄，乃歌舞戲之劇本也；論脚色，舉生、旦、末、酸四色之齊備，乃歌舞戲之脚色也；論布景，舉活動水紋地衣，乃歌舞戲之布景也；論武打，舉灌口神隊，乃歌舞戲之武打也；（此戲唱二郎神曲。）論麥秀兩岐之諷刺，乃歌舞戲之諷刺也。此戲之諷刺，半在布景，而半在曲辭；用麥秀兩岐一調，變換其辭，反覆歌唱，配合布景與設備，以傾訴民間生活之困苦及當時政治之罪惡。對戲中之歌唱作用，已發揮至高度，爲前此唐戲傳說中所不及，不能不謂爲進步。潘禹卿諫蜀後主東巡表（全唐文八九〇。）有曰：「不信倡娟，不耽荒淫。」何謂「倡娟」？豈僅倡女於歌舞之間，或承侍之間之爲娟而已歟？抑猶不止此乎？當時宮戲既盛，料此之所謂「娟」，亦有在「猥戲」「褻戲」之間者，較之初、盛、中唐情況，不但不弱，甚且變本加厲耳。上列資料（五），據五代史記毛璋傳，謂璋「在華州，得魏王繼岌伐蜀餘資，既富而驕，益爲淫侈。嘗服赭袍，飲酒，使其所得蜀妓爲王衍宮中之戲」。此可與（六）之水紋地衣條合看，因同屬王衍宮戲範圍也。若璋所得蜀妓之演奏，必已不能爲二百餘人同時登場之盛大隊舞，或「總會仙倡」，料不過爲尋常之規模而已。

惟規模雖尋常，而伎藝表現不必尋常，故璋特矜之。於此可知王衍宮戲必有多種，布景水準旣如水紋地衣之高，表演水準當亦必隨之而不平凡。此時期中，科白類之諷刺劇誠然特色，但歌舞類戲之貢獻亦非默默無聞，或墨守舊章，了無創造者。曰此時期之歌舞戲亦在進步之中，意固如此耳。通鑑二七六後唐明宗天成三年正月，「昭義節度使毛璋，所爲驕僭，時服赭袍，縱酒爲戲」。讀者據此，乃無從察知爲女伎所演之宮戲。史家筆下，不知埋沒多少俗伎之眞象，此一明例也。

曰：蜀戲冠天下。此乃一種半主觀之論斷，其客觀資料，暫有十五點而已。若本節上文之所列者，幾已佔其三分之二，故已不俟煩言。此種地方性之比較，不妨貫串唐以來，乃至五代以後之情形，綜合觀之，不必以本節之時期爲限也。十五點之說曰：

晚唐之初，成都已有男女合演之「雜劇」，卽歌舞戲。晚唐節〔三〕。

唐代四大諷刺劇之一——劉闢責買，在蜀。中唐節〔二〇〕。

布置甚精，意義甚高之歌舞諷刺劇——麥秀兩歧，在蜀。本節〔一〕。

弄假婦人伎之最精者——劉眞，在蜀。晚唐節〔一九〕。

猴戲諷刺之最具體者——「侯侍中來」，在蜀。本節〔一〇〕。

武技爲主之歌舞戲——灌口神隊，在蜀。本節〔一六〕。

蜀戲布景效果之設備，已臻機械化。本節〔六〕。

蜀戲之武技，可能曾用眞刀眞槍。本節〔三〕。

王建時流行參軍戲。見三章十七節敘「五縣大子」劇，又見本節〔二〕。

王衍時頗有宮戲。本節〔五〕。

王衍時傀儡戲亦盛。次章十一節。

孟昶時曾以王衍爲戲。本節〔二〕。

晚唐時，成都使宅前弄傀儡戲。晚唐節〔一八〕。

晚唐時，成都帖衙優伶，有五人爲火情形。

宋時成都行「撼雷」法，比賽雜戲，注重滑稽，可能爲五代之遺風。

除已見上文各節者外，尙有三點，須補加說明。王建時流行參軍戲　戲內參軍每每受辱，致當時官場，凡左遷爲參軍者，多不願就。王宗侃貴受維州司戶參軍，乃曰：「要我頭時，斷去！誰能作此措大官，使俳優弄爲參軍耶！」蜀中此風，頗影響宋初，語詳三章參軍戲節之末。成都優伶之爲火，不啻卽戲班子之組織，見酉陽雜俎續三。五人爲火，生、旦、淨、丑諸色當已具備，語詳七章晚唐演員節內。五章斂唱節論講唱，引吉師老看「蜀女轉昭君變」詩，說明其伎近於戲中旦色，並可爲「蜀戲冠天下」說之參考。宋

代成都比賽雜戲事，見宋莊綽雞肋編上——

成都自上元至四月十八日，遊賞幾無虛辰。使宅後圃名西園，春時縱人行樂。初開園日，酒坊兩戶各求優人之善者，較藝於府會。以骰子置於合子中撼之，視數多者得先，謂之「撼雷」。自旦至暮，唯雜戲一色。坐於閱武場，環庭皆府官宅看棚。棚外始作高凳，庶民男左女右，立於其上如山。每諢一笑，須筵中閧堂，衆庶皆噱者，始以青紅小旗，各插於墊上為記。至晚，較旗多者為勝。若上下不同笑者，不以為數也。

分朋角戲，是初唐以來之制；官民男女同觀，而注重打諢，則前此資料所無。「撼雷」定序，插旗誌勝，成敗輸贏決於全場公意，皆帶地方色彩，亦可能為前代之遺規也。晚唐時，西川使宅堂前演傀儡戲。同是此一使宅，至宋代，後園又賽雜戲，顯在一貫風氣之下。總之：天下所無蜀中有，（如猴戲、及水紋地衣等。）天下所有蜀中精；（如弄貝及武技等。）伎藝之中，節槩高峻；（如諷刺劇。）娛樂之中，上下和同。——凡此亦皆不常見也。敬宗時盧求作成都記序（全唐文七四四）云：「大凡今之推名鎮為天下第一者，曰揚益。以揚為首，蓋聲勢也。人物繁盛，悉皆土著；……管絃歌舞之多，伎巧百工之富，……熟較其要妙，揚不足以侔其半。」其說雖不免為益誇張，然可以得其概矣。劉崇遠金華子亦甚稱：「淮南亘鎮之最！人物富庶，凡所製作率精巧，樂部俳優大有機捷者。……樂人孫子多，……風貌閑雅，舉止可笑，參拜引辟，獻辭敏悟。」（晚唐（六）已略見。）誠如所言，淮南俳優，僅僅有機捷敏悟

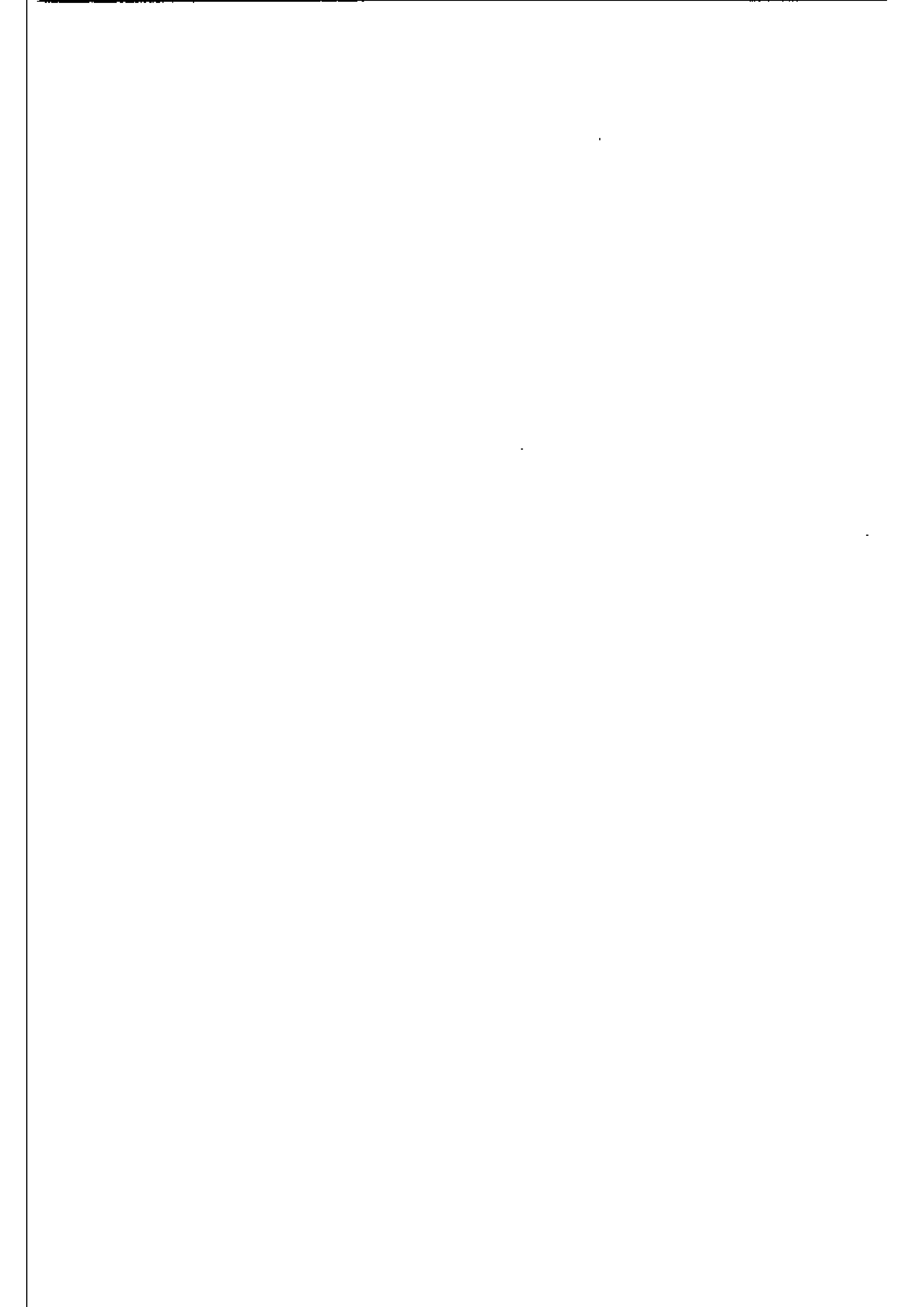
之長而已。以視蜀中之洋洋藝海，奚翅小巫大巫之判！此外亦間有稱道唐代地方伎藝者，自鄶以下，愈不足數！白居易東南行：「定場排越伎，促坐進吳歈。縹緲疑仙樂，嬋娟勝畫圖。歌鬟低翠羽，舞汗墮紅珠。」所謂「越伎」，未詳內容。詩中但云歌舞而已。六章論劇場，曾見「青州大設」情形，亦可比較。若五章論化裝，曾見「汴州大醼」。四章論劇本，曾見鄂人設酺。惜內容皆無考，無從與蜀比較。至於兩京宮戲，府第奇觀，雖稱「浮廣」，初唐節〔七〕。仍多「秘隱」，詳中唐節論「欣賞趣味猥雜」。原不在與地方戲等倫之列，可以不論。綜上種種，曰蜀戲冠天下，雖尙半憑主觀，然而亦旣昭昭在人耳目矣。桯史謂「蜀伶多能文，俳諧率紐以經史」云云，可見其風至南宋不衰。

契丹建國，在梁末帝貞明二年九一六，迄五季之末，已四十四年。〔二〕所指，乃據遼史五四樂志「散樂」條——

殷人作靡靡之樂，其聲往而不返，流爲鄭衞之聲。秦漢之間，秦楚聲作，鄭衞寖亡！漢武帝以李延年典樂府，稍用西涼之聲。今之散樂，俳優歌舞雜進，往往漢樂府之遺聲。晉天福三年，遣劉昫以伶官來歸，遼之散樂，蓋由此矣。

據其上文「大樂」條云：「用之朝庭，別於雅樂者，謂之『大樂』。晉高祖使馮道劉昫，册應天太后、太宗皇帝，其聲器、工官與法駕，同歸於遼。」又曰：「遼國大樂，晉代所傳。雜禮雖見坐部樂工，左右各一百二人，蓋亦以景雲遺工充坐部。」可知劉昫所傳，實兼大樂與散樂兩部分：大樂

指唐高宗時之景雲樂，而散樂之「俳優歌舞雜進」，分明由通典述唐散樂之「俳優歌舞雜奏」而來。詳文章歌舞戲緻。不云唐聲、唐伎，反謂有「漢樂府之遺聲」，何歟？更覩其散樂之內容，爲冊皇后儀之百戲、角觝、馬戲，爲皇帝生辰樂次，及宴宋使樂次之絲竹獨奏、歌、築毬、角觝及致語、雜劇，又全是宋代排當樂次之名物制度耳。其來自唐，其說有漢，而其實是宋，誠難以究其極矣。若就常情論：劉昫所傳散樂，惟有晚唐伎藝，遼初固屬如此也。其後隨宋轉變，終成排當樂次，卽史志之所紀者，乃遼末之情形耳。——一初、一末，故爾有唐與宋之參差。若「漢樂府之遺聲」云者，初不必指遼散樂之實況言，蓋泛論後世之散樂爲如此耳。此說無論其根據如何，宜爲研究漢戲、唐戲，及多疑隋唐散樂完全源於外國者所當留意。毛奇齡西河詞話二謂金之淸樂內，帶唱帶演之連廂詞，乃彷遼時大樂之製，未知何據。遼志明謂大樂限於唐景雲樂，不應是戲劇。淸吳喬圍爐詩話謂契丹曾演夾谷會及大江東去二劇，詳三章弄孔子劇。所據亦未能查明。前者可能沿唐戲之弄孔子，後者已列入宋戲名目內。不知契丹之演此二劇，究在何時。遼史一〇九伶官傳曰：「遼之伶官，當時固多，然能因詼諧示諫，以消未形之亂，惟羅衣輕耳。」通鑑二七五載後唐明宗天成元年，契丹主以莊宗好聲色爲戒，嘗曰：「我自聞之。舉家不飮酒，遣散伶人。」亦稍透露遼初優伶之消息。此外於遼初四十餘年之戲劇，已暫無可言，有俟博洽遼史者爲之補充。



第二章　辨體

唐戲資料流傳雖少，在伎藝上所表現之方向不同，深淺繁簡亦不同，則已顯然可見，卽可由此以分類。既分類後，對於各戲之內容、性質等，乃易於追求，無所隱遁，進一步更可由此以定體，而唐戲之精神與形式等遂益著。唐代承漢魏遺規，用音樂以部勒歌舞戲弄。戲弄劃稱散樂，戲劇乃隨之而入散樂。故唐人之區別戲劇也以樂。詳五章次節音樂。後世不復聞其樂與歌，亦不復見其舞演與腳本，所接觸者僅零星破碎之記載而已。研討唐戲，欲在分類與辨體方面，對我國戲劇史或戲劇理論上有所貢獻，勢不能再循彼耳目所不能及之陳跡以求，惟有就今日所能接觸者，另闢途徑耳。

近年之治我國戲劇學者，因唐戲資料太少，於其分類，從不重視；認爲王考對此，既已大略有所區別，乃予援用，不復考慮得失。實則王考之分類，固因所據資料有限，不能作定，且同時採取伎藝與性質兩種不同之標準，其方法亦復可議。今既面對較多之資料，自不容不在唐人所爲與王氏所爲以外，另作第三種之分類。此項分類，專一用伎藝爲標準，別無參雜，遂舉出全能、歌舞、歌演、科白、調弄五類，有其一定之創造性。在本書內，凡以此五類爲歸，就彼內容、性質、形式，各方

面相異之諸體，一一加以辨析者，是本章之事；若對各體實際上所包含之諸劇，逐一加以敍錄與考訂者，乃下章之事。

一、唐人分類

唐人敍戲劇較詳者，祇有段錄一書。而此書今日之傳本，（指守山閣叢書，錢熙祚校訂本。）雖業經校訂整理，仍然支離破碎，終非段氏原著之原貌，未足盡據。顧捨此已無可用之材，或更善之本，無可如何，惟有暫從此錄內，一覘唐人對於戲劇分類之遺跡。茲就段錄內容與此有關者，括爲下表；仍其原書之簡略，不事補充，惟說明要義六點如次——

部別		伎藝名目	擅長之伶人	時代	其他
清樂部		弄賈大獵兒			
胡	鼓	代面		玄宗開元	代面衣紫，腰金，執鞭。
		鉢頭			鉢頭曲八疊，被髮，素衣，面作啼。
		蘇中郎			蘇中郎着緋，面正赤。
		踏謠娘			
	架	羊頭渾脫			

部	曲名	演員	時代	備註
部	九頭獅子			
	弄白馬			
	益錢			
樂部　龜茲部	五方獅子			獅子各衣方色，每獅有郎十二人。
胡部	弄參軍	黃幡綽、張野狐、李仙鶴、曹叔度、劉泉水、范傳康、上官唐卿、呂敬遷、馮季皋	玄宗開元、武宗、懿宗咸通	李仙鶴所演，曾由陸鴻漸撰詞。曹劉鹹淡最妙！（馮季皋，據陳書所引補。）
	弄婆羅門	康迺、米禾稼、米萬搥、李百魁、曹觸新、石寶山	文宗太和	（曹觸新，據陳書所引補。）
	涼州曲		玄宗開元	正宮調，大遍、小遍。
清樂胡樂，兩部兼備。	弄假婦人	孫乾飯、劉璃瓶、郭外春、孫有態	宣宗大中、僖宗	
	傀儡子	劉眞		劉眞尤能！引歌舞有郭郎者。

(一)現存之段錄，前列雅樂部、雲韶部、清樂部、鼓吹部、驅儺、熊羆部、鼓架部、龜茲部、胡部，名稱或詳或略，內容或見樂類，如雅、清、胡等。或見樂部，如龜茲。或見樂器，如鼓架。……性質不一，似乎雜亂無章。須知此中存在有兩種情形：一則此舊傳本乃一堆殘文錯簡，本無從追討其原有之章次；一則晚唐時長安太常與教坊所轄之實際情形，殆即如此，段氏特就其事實以著錄之耳。如鼓架部曰：「樂有……，戲有……，即有……，以至……、悉屬此部」，內容比較詳盡。從其語氣上便可看出：作者分明是按照事實之部居，一一登記，並非從理論上作如此之安排也。

(二)上表之意義，首在其第一行，卓立「清樂部」，並卓列清樂部之戲！近人多誤會盛唐以後清樂已亡，其實未亡，於此乃得一鐵證！舉凡因此而生之一切誤會，皆不攻自破矣。詳五章次節清樂。

(三)表內以「胡樂部」統括鼓架部、龜茲部、胡部之三類，而與「清樂部」對立。因胡部內容乃西涼樂，多用管絃細樂，而鼓架、龜茲二部之本質實相通，多用鼓吹粗樂；據通典一四六，此三部皆在清樂範圍以外。詳五章次節清樂。

(四)弄參軍、弄婆羅門及涼州曲之屬胡部，爲段錄今傳本內所無，乃依據陳書一八八補。因陳氏亦引據段錄原文，而當時所見之本，則與今本不同。陳氏所引段錄，不止一條，經前後比勘，然後始信此處確爲段錄之異文。今傳本段錄胡部條開始曰：

樂有琵琶、五絃、箏、箜篌、觱篥、笛、方響、拍板。合曲時，亦擊小鼓、鈸子；合曲後，立唱歌。涼府所進，本在正宮調；大遍、小遍。……

涵芬樓說郛本於「立唱歌，涼府所進」，作「立唱梁州歌。開元中，西涼府所進」，已較詳。陳書之文曰：

唐胡部：樂有琵琶、五絃、箏、觱篥、笛、拍板。合諸樂，擊小銅鈸子；合曲後，立唱歌。戲有參軍、婆羅門；涼州曲。此曲本在正宮調，有大遍者。……

較前則更詳。所多「戲有參軍、婆羅門、涼州曲」十字，計舉戲之類名二及戲名一。分詳下文參軍戲、弄婆羅門，及下章西涼伎各節。由此推之：今日倘得見段錄之原書原文者，必可發現不少之戲名或戲類名，爲嚮所不知者，不啻有第二敦煌石室被發現也！以龜茲樂之重用於當時，此部所屬戲劇，料必不止所謂五方師子一項而已，此處卽顯有脫文。雖鼓舞曲已多見於鼓架部內，彼此樂類原無大別，而龜茲部內容凌雜，多不可信，難免錯簡，亦卽難免脫簡。傳本謂破陣樂曲亦屬此部，但初唐始製之破陣樂乃法曲。又謂萬斯年卽大仙子，而前乃頌聖大樂，後乃豔情小曲，亦不相類，說詳敦煌曲初探。可知書中脫誤處必甚多，亟待校訂。

(五)鼓架部因用大鼓，必設架，故名。大鼓發音淵宏，與唐時別用之鞞鼓相異。鞞鼓輕小，調高聲尖也。詳五章次節音樂。

（六）段錄於開端列諸部九條，實爲樂、舞、戲三者之綜合分類。以下續列「歌」與「舞工」二條，乃敍伎也；又列「俳優」一條，乃志人也；又列「琵琶」等十四條，乃述器也；又列安公子等十四條，乃錄曲調也；而以論樂律之諸條殿焉。在俳優條內，復見「弄假婦人」，似戲類名；在曲調末，復見「傀儡子」，似曲調名。此二伎按所用樂，究屬何部，料原書在諸部之分類內必已有之，今之不見，特闕佚耳。傀儡戲如下文所云，因其產生甚早，在胡樂未大作時即已有之；合其前後經過以言，當兼用清樂與胡樂。惟弄假婦人即後世之旦，乃脚色之別，內容縱演社會故事居多，伎藝則無非普通歌舞，無從知其用樂如何。段氏敍此，意在表彰有若干優人擅長其技，並未作爲戲類，觀同大面、鉢頭等等以舉之也。

綜上六點，知段錄原以樂類同時部勒諸伎，初不僅於戲劇一伎爲然。至同樂類之諸伎之間，彼此是否有源流從屬之關係，當俟其他條件以決定；若同樂類之一層，則非其條件也。分類僅表示伎藝某一面之異同而已，不能代表其全部之異同。若因此部分之異同，便概括他部分都在內，不合論理。周貽白曰：

> 代面、鉢頭、蘇中郎，這三種有故事情節的歌舞，既和尋橦、跳丸之類，同屬鼓架部，似爲前代百戲中某一種類故事的表演。如爲戲劇的主要條件，則此類歌舞，自當爲其正宗。然則中國戲劇的形成，其爲發端

於散樂的百戲無疑了。

中國的戲劇，自始即混雜在散樂裏面。到唐代，雖已形成另一部門，但仍未脫離樂部。俳優一項，便兼有漢魏六朝遞傳下來的百戲。

因歌舞戲與百戲同一樂類，遂派歌舞戲亦即百戲之某一種類，殊欠理由。果爾，普通歌舞亦每每與百戲同一樂類，豈亦皆百戲之某一種類乎？所謂「百戲」之含義，自來不如此也。謂歌舞戲既已生成以後，參雜在百戲中，亦被目爲百戲之一，漢魏至隋唐一貫如此，則可；謂隋唐以後之歌舞戲，發端於所謂百戲，而後始生成，則不可。今又擴而充之：「因古歌舞戲之演故事，合乎戲劇之主要條件，遂並後世之戲劇，亦認爲發端於百戲，」則益過矣。後世戲劇確發端於歌舞戲，但歌舞戲又明明發端於歌舞，歌舞卻不在所謂百戲範圍內也。以足踏歌，或載歌載舞，爲人類藝術行爲中之甚早者，何嘗在百戲之後！吾人耳目所接者，向爲近代戲劇之情形，但見百戲爲戲劇服務，作舞臺上種種點綴而已，從未因此便感覺戲劇產生於百戲。參看下文解釋王考所謂「純粹之戲劇」。百戲能驚人、動人，卻不能感人。歌唱、舞蹈、科白、表演，均能表情，惟百戲非所以表情。故歌唱、舞蹈、科白、表演，舉可能爲戲劇形成之實際發端，惟百戲不能，僅在形式上常與戲劇相聯繫而已。樂與歌舞戲之間，血肉相聯；若樂於百戲，不過配音或助興，或集中觀衆之注意力而已，並無不可分割之關係在。

因知百戲雖與歌唱、舞蹈、戲劇，同受樂類之統屬，其與樂之關係，實最淺薄！又何能因同樂類之故，反躍而爲歌舞戲——甚至一般戲劇——之發端乎！對於段氏之以樂類同時部勒諸伎，倘如此理解，得如此結論，便是未曾收唐人著錄現狀之功，反受其綜合分類之累矣。凡探討中國戲劇之眞源者，不妨於此細爲衡度，以明得失也。

上引周史兩條：前條以百戲爲本位，遂因同樂部之故，謂戲劇乃百戲之一，發端於百戲無疑；次條仍從同樂部看兩伎，但改以俳優爲本位，遂謂唐俳優兼有百戲。顧周氏立說乃因戲劇而及俳優者，俳優畢竟與戲劇爲近，卽不實又謂唐代戲劇內兼有百戲矣：前後殊欠一貫。謂戲劇中每每穿插百戲，或謂劇人之中，有某某兼擅百戲，則可；謂伎藝之本質上，唐俳優或戲劇兼有百戲，則未的。

二、近人分類

上列段錄之分類，僅足代表晚唐情況，不知晚唐以前者又復如何。惟晚唐以前，正伎藝勃興與變化激烈之際「詳前章中、晚唐各節」。料唐人之於此事，祇有作現狀之著錄，不及爲理論上之安排。用此以與次二種分類之性質較，乃其根本相異之處也。近代除王考外，於唐劇無甚主張，故終以王考之分類尚比較具體。茲詳錄其原文如次，兼供以後各節討論時之依據，以後乃不再複引——

至唐，而歌舞戲者始多概見。……一代面，……二撥頭，……三踏搖娘，……四參軍戲，……五樊噲排君難戲，……惟樊噲排君難戲乃唐代所自製，且其布置甚簡，而動作有節，固與破陣樂、慶善樂諸舞，相去不遠；其所異者，在演故事一事耳。

顧唐代歌舞戲之發達，雖止於此，而滑稽戲則殊進步！此種戲劇，優人恆隨時地而自由爲之。雖不必有故事，而恆託爲故事之形。惟不容合以歌舞，故與前者稍異耳。……

此種滑稽戲，始於開元，而盛於晚唐。以此與歌舞戲相比較，則一以歌舞爲主，一以言語爲主；一則演故事，一則諷時事；一爲應節之舞蹈，一爲隨意之動作；一可永久演之，一則除一時一地外，不容施於他處。——此其相異者也。

而此二者之關紐，實在參軍一戲。參軍之戲，本演石就或周延故事。又雲溪友議，謂周季南等弄陸參軍，歌聲徹雲，則似爲歌舞劇。然至唐中葉以後，所謂參軍者，不必演石就或周延，凡一切假官，皆謂之參軍。因話錄所謂女優弄假官戲，其綠衣秉簡者，謂之參軍樁是也。由是參軍一色，遂爲腳色之主。其與之相對者，謂之蒼鶻。……上所載滑稽劇中，無在不可見此二色之對立。

要之：唐五代戲劇，或以歌舞爲主，而失其自由；或演一事，而不能被以歌舞。其視南宋金元之戲劇，尚未

可同日而語也。(以上見原書首章。)

宋人雜劇，固純以詼諧爲主，與唐之滑稽劇無異。但其中脚色較爲著明，而布置亦稍複雜。然不能被以歌舞，其去眞正戲劇尙遠。(以上見原書次章。)

綜合王氏所言，不外兩層——

(甲)唐戲僅可分作歌舞戲與滑稽戲兩類。參軍戲雖亦有似歌舞戲者，但因滑稽戲內，無在不用參軍、蒼鶻二脚色對立，實與滑稽戲爲一事。

(乙)唐歌舞戲之得成爲一類者，在其伎藝上必以歌舞爲主。唐滑稽戲之得成爲一類者，在其性質上演時事，爲滑稽。前者之反面條件，乃不得自由表演；後者之反面條件，乃不得歌舞，至宋猶然。

王考所據唐戲材料固較少，而考査實亦未周。若材料稍稍擴充，考査稍稍嚴密以後，即覺王氏此項分類，罅漏尙多，未足爲定。何況既研求唐劇，宜先正視其本身，毋事亟亟與後世作比較。今王考此節結論，遂以金元戲劇造詣之特高爲指歸；誠然，金元乃其書之所斷代，不得不爾，竊恐王氏在主觀上，已難免認定唐劇必須特別幼稚，方合其書中所定全盤之層次，於是在不知不覺間，乃曲爲如此安排耳。首章法藏謂之「斷代限體」。王氏造意之由，究竟果如此否，亦在檢討其分類時，不可不察

及者。

一切研究上之分類，倘標準統一，意義必較明晰，作用亦較大；倘標準分歧，勢必反之——意義模糊，作用有限。唐戲分類標準，若用伎藝，則宜悉用伎藝，如稱「歌舞戲」與「科白戲」是；若依性質，則宜悉依性質，如稱「正雜劇」與「滑稽戲」是。如此，縱部分名詞有生造之嫌，而條理則有精密之效。如王考八，於宋金戲劇之分類曾曰「有滑稽戲，有正雜劇」，……即一證也。「正雜劇」一名，見夢粱錄，並非王氏所造。王氏用以與滑稽戲並列，則「滑稽」明其非「正」，「正」明其不止「滑稽」，皆指性質而言，斯合耳。今王考於唐戲則不然：以「歌舞」與「滑稽」對稱，是兼用伎藝與性質之二重標準，其作用當然較遜，——一也。

王考既認唐代滑稽戲與參軍戲爲一事，自不妨將雙方資料，合併考查。但一經如此，則情形頓異：在與歌舞戲之分野對立上，矛盾立見！如歌舞戲亦有演時事而不演歷史故事者，如合生。滑稽戲亦有演歷史故事而不演時事者，如弄孔子是。按此劇未必滑稽，詳下章，王考則列在滑稽戲內。參軍戲亦有歌聲徹雲，且已侵入歌劇範圍者。僅如王氏書中所自引述之資料，許多矛盾已確屬存在，實不容不顧。故王氏所謂「有參軍戲爲之關紐」者，徒然使歌舞與滑稽之原分類發生動搖而已，——二也。參看下文參軍戲節，及下章科白類諸劇所列之表。徐史推重王考此節，以爲於滑稽戲及歌舞戲之大較，分析最明；並謂「二者之關紐，實在參軍一

戲，尤爲確見！蓋亦未深究故耳。

夫大面、鉢頭、踏謠娘之有歌舞，誠然皆確鑿有據；惟王氏指樊噲排君難戲「布置甚簡，而動作有節，固與破陣樂、慶善樂諸舞相去不遠」數語，獨不知何所依據，遍檢載籍，未見也。使果有據，王氏應不至略而不提。後此諸家，但知附從，不求所以，最爲不解。此劇穿插項莊舞劍，有歷史故事在，勢所必然；若所謂與破陣樂、慶善樂「相去不遠」之舞容究何自而來，既不能答，惟有委之爲王氏之想像，代爲安排者矣。詳下章該劇。故欲以同一「歌舞戲」類，統屬此四伎，已甚勉強；何況所謂「以歌舞爲主」者，在各戲之表現上，程度深淺，顯有不同；而歌舞以外之伎藝，又有非常發展，達到無從掩蓋，不能不提之程度，如踏謠娘等所具者是。倘仍熟視無睹，終以歌舞戲類勉強籠罩之，爲強調後來金元戲劇之崛起與獨創留地步，或宜然；若在唐戲方面，奈已有許多籠罩不住之事實確切存在何！——三也。

王氏所舉滑稽戲，按其內容，有並不滑稽者。如宋璟繫囚，旱魃爲祟，狀則可怖，語則直陳，何滑稽之有！朱朴失寵，行者念經，狀則平常，語則沉痛，滑稽成分亦極淡。若謂滑稽戲實際即諷刺戲也，則如王氏所舉李可及演三教論衡，亦何諷刺之有？除非擴大所謂「諷刺」之範圍，意別有屬耳。此戲不但不含諷刺，所演亦非時事，全在王氏「一則諷時事」原則之外。詳下章科白類諸

劇，——四也。

歌舞並不足以限制戲劇，使其失却自由。詳下文歌舞戲處。如踏謠娘用地方樂曲，具特殊舞姿，但仍可以有訴苦，有毆鬬，有調弄，種種表演；有傳情，常非月詩：「情教細語傳。」有呼「阿叔子」，種種說白。詳下章踏謠娘。西涼伎用胡騰舞、獅子舞，但仍可以有悲歡離合之種種表演與致辭。詳下章西涼伎。近代專門歌舞劇或歌劇中之帶舞者亦多矣！其演故事、見情節也，初無失其自由之憾。下節引隋唐間之文康樂，實一歌舞戲也，而有「行曲」與「辭曲」之分。未入舞時所歌唱，與表演配合，謂之「行曲」，如踏謠娘開場時之「徐步行歌」是，其情形完全與近代之歌劇同。王氏蓋認爲唐「歌舞劇」必採用唐大曲之歌舞，而抹殺其有說白，歌雜曲，所以爲眞正戲劇之事實耳。更從金元劇方面看，又何嘗不受雜劇四折與南北曲套式之種種限制！亦何嘗能如王氏述唐宋滑稽戲者，「優人恆隨時地而自由爲之」！故不得自由表演一層，並不足爲歌舞戲反面之條件，——五也。

參軍戲在唐，可能亦系屬於胡樂部之下，已略見前節分類表內；其有樂與歌，上文第二條已略及之。除王氏已陳之陸參軍歌聲徹雲外，如崔鉉之「療妒」戲，既由樂工編排導演，且有「張樂命酒」之情節，詳下章科白類諸劇。所穿插者既有樂歌，即可以有舞。其他之參軍戲，亦大致可推。歌、舞、科、白四項，同爲表達感情之伎藝，爲適應實際需要，雖在不同性質之戲劇中，必然錯綜爲

用，初未爲之嚴定規制，顯劃鴻溝，不容逾越也。春秋時優孟爲楚莊王演孫叔敖，乃話劇耳，尚且歌「山居耕田」云云；優旃在夾谷之舞，既足以「笑君」，可見亦非單純之舞，或兼有說白表情等。詳下文參軍戲。是上古之爲伎，歌舞說白，已經錯綜應用；唐代講唱或講吟之伎藝又異常發達，唐人於科白戲內，豈有不間用歌唱之理！當時之事實既不必爾，吾人千載之下，以硏求歷史之眞象爲職志，則亦毋庸依據少數資料之部分表現，強爲規定如此。故滑稽戲亦並非不容樂與歌舞，——六也。

「撩妒」爲科白類戲，但並不符參軍戲之條件，見下章十七節。

此外再就段錄分類一表，以衡王考之分類，覺王氏置淸樂部之弄賈大獵兒於不顧，全無理由。復於唐代不談傀儡戲，而見之於宋雜戲中，回溯及唐；雖曰斷代之史，宋元爲主，不得不爾，但唐非無雜戲者，如此敍述，究覺源流未順也。故馮沅君中國文學史簡編內，爲唐戲分類，步趨王考，而獨加傀儡戲，曰「不很盛行，尚未全廢」，非無因矣。至於王考之視傀儡戲，不過與戲劇相近而已，似戲劇而非眞戲劇，唐代然，宋代亦然，無從歧視。關於王考分類之可議者，其他尚多，以附見於下一節中敍述爲便，不必悉見於此。近人凡採用王考之分類者，亦多沿襲其訛，推波助瀾，不無影響，茲酌舉一二以見例。徐史曰：

滑稽戲與弄參軍，同一以諧謔爲主，（原注：「惟滑稽戲偏重諷刺，並具幽默之致，是戲劇逐漸進步之徵。」）

取意本不甚相遠。謂滑稽戲由於弄參軍蛻化而生，固無不可。

按弄參軍有不諧謔者，滑稽戲更多無諷刺者，均已略見上文。滑稽，僅一種形式而已，雖歌舞戲內亦可採用。戲中滑稽，來自普通俳優，其事甚早。若弄參軍之名目，則晉以後始有，具詳下文參軍戲節。故謂先有之滑稽戲，反出於後有之參軍戲，毋乃不可。

近人蘇兆奎新戲考原，分古劇爲「伶劇」與「優戲」二種，前者指歌舞戲，後者指俳優戲。特點在判明「伶」與「優」之所業，以配合戲之兩類。雖非專爲唐戲而發，亦在王考之後，承其主張，而異其名目者耳。其說曰：

自伶倫造十二律，世掌樂官，因號樂官曰「伶官」，曰「伶工」，曰「伶人」。時代隆汚，雅鄭遞嬗，其流至於曲本而已極！近世所行之伶劇，更何論矣！而優之爲言戲也，又特於伶之聲音曼舞之外，別具一種俳諧科諢之趣。雖伶與優之稱名，習混已久，其實伶或有兼爲優，優之兼爲伶者或希也。考之史傳諸書，事例至夥且晰。隋唐以來，教坊所司，專以諢臣列爲一隊，足爲的證。蓋隸之散樂雜劇一類，即今之所謂新劇是也。彼其依假故實，摹演情狀，諧談取歡，因事託諷，在昔嘗有裨於時政，今茲詎無助於國步！

按優與伶分業，徵之史傳，蘇氏從明晰一面看，固覺其明晰，但在事實上，仍有混同之一而存在。倘如蘇氏說，則五代史記之伶官傳所紀，果皆歌舞戲之事，並無俳優在內歟？明明不然也。惟蘇氏曰

「伶或有兼爲優」，卽謂古歌舞戲中每每有科白也，此層頗足以糾王考「失其自由」之說。又曰「優之兼爲伶者或希」，卽謂俳優戲內亦兼用歌舞，特較希耳，亦足糾王考硬性規定「不能被以歌舞」之失。故吾人正可從優與伶之不能截然劃分，而體會及歌舞戲與俳優戲亦不能截然劃分也。蘇氏分立「伶劇」與「優戲」二目，在意義上，於古劇研究，並非無補。若其書之下卷，引陳書，述宋大宴中，舞方半，工伎立止，間以俳優，蘇氏以爲是表演俳優時，音樂歌曲均經停止，足爲俳優卽今話劇之證。果爾，是其意識之中，又不免認俳優戲不能被以歌舞矣。其實宋代有戲中之歌舞，亦有戲外之歌舞。戲既登場，彼戲外之普通歌舞，當然立止耳。至於謂隋唐教坊專立諢臣之隊，未知何據。宋教坊雖有「諢臣萬歲樂隊」，仍屬歌舞伎，特服裝諢褻而已。若唐教坊，則並此未見。

近人胡懷琛唐代文學五，認大面、鉢頭、踏謠娘、參軍戲及樊噲排君難五項，爲唐歌舞戲之「五齣」，且曰：「確認如此。」既確認參軍戲爲歌舞戲，是優戲與伶劇，完全不分也，與蘇說恰相反！——蘇過，而胡又不及，奈何！胡氏之說，分明就王考斷章取義。於王考之曾另述滑稽戲，及以參軍戲爲關鈕之二點，竟不復審顧，益未合。王考誠有誤人之處，然胡氏既承認戲曲爲唐代文藝之一，堪云卓識！此處又何以輕言「確認」，而其實則不啻「盲從」乎！近人對於唐戲之態度，縱能進取一步，依然動搖反覆如此，故終未能有所建樹，胡氏可爲明例。所憾者：彼唐戲或唐戲曲，因此之故，

將長期在被掩蔽與被歪曲中，迄無昌明之一日矣！

徐筱汀釋末與淨分唐代之「弄參軍」爲「弄假官戲」、「弄陸參軍」及「參軍戲」三種；又謂三種之外，「古代滑稽戲」仍然並存；承王考主張而異其名目者，尚有李嘯倉所創之「話白劇」一名，亦是分類範圍之事，其不正確，一望而知，詳下文參軍戲節。

馮沅君中國文學史稿曰：「隋唐戲劇……包含角觝戲、歌舞戲、傀儡戲與滑稽戲四種。」此項分類之統一標準，未知如何。若言效用，則角觝百戲所以驚人，非感人者，根本非戲劇。若言伎藝，則傀儡戲之表現，重在歌舞；唐傀儡演郭郎，尤重滑稽；而參軍戲內之不滑稽者，復無從安置：其不妥又顯然也。馮氏此稿內，對於唐戲，大致採王考之說，分爲「三個不同的類型」：曰前代戲改造，如參軍戲；曰新創造，如樊噲排君難；曰外國戲改造，如合生。是僅爲三種不同之成因而已；若言類型，則同爲歌舞戲之一型也。馮氏謂參軍戲「以歌唱爲主」，不可解，詳下文參軍戲節。

嚴敦易元人雜劇選跋曰：

早在唐代，我國的正式戲劇就可算已經產生了。從資料紀載上看來，較多的是近於諷刺性的笑劇，以及配合了音樂的舞劇，並是以宮庭演出爲主的。至於在民間流行的情況，現在還不很明瞭。到了宋代，纔有了更詳盡一些的著錄。我們可以知道：那時候歌劇已經形成，並部分地綜合了笑劇、舞劇，有了新的展

開，用代言體的歌唱表達人物的情緒，加強了故事情節的結構性，都是很明顯的事實。……

嚴氏認唐代已產生正式戲劇，甚確。但指充實此種正式戲劇之內容者，乃笑劇與舞劇，却將歌辭代言、表演人物情緒之歌劇產生劃歸宋代，在辨體方面說，殊爲矛盾，在分類方面說，亦落於主觀。蓋唐戲內容，設若尚無代言，無表情，如何能稱爲「正式戲劇」？唐代歌與舞，大都合一，有舞必有歌，絕少作啞舞者。倘謂唐代祇有舞劇，不能有歌劇，面對實際情況，殊難解釋。唐歌曲之有本事或演故事者，不一而足，具詳下章首節曲目表內。歌與舞既相合，此種本事與故事之作用，一並貫徹於舞。若嚴氏所指宮庭演出之大曲樂舞，如聖壽樂舞、霓裳羽衣舞等，其中並無故事，不够戲劇條件。「舞劇」一辭，在此尚難成立。至於「笑劇」之不能概括唐代許多科白類劇，與曰「滑稽戲」同，上文已詳矣。

三、第三種分類

此與第二種分類，同爲研究上之認識，非若段錄之照事敍述。然務求與當時之實際儘量相符，而力避主觀願望，曲意安排；尤忌表面秩然有序，整齊可觀，實則並無其事；亦不得因主客之見在懷，便爲之醫出前後階層，而不顧實情究竟如何也。筆者之旨趣誠如此，至下文之事實，果能做到

否，仍有待於嚴覈耳。惟「分類」云者，乃對資料而施。分類之異，首基於所據資料質量之異。凡質之能於發見有種種殊者，又必因先有較寬之容量故。段錄分類，照事敍述，其事之全部，與所以述之全面，均因傳本殘亂之故，無從求得。王氏分類之全部對象，不過歌舞戲五，與科白戲十而已，結果所以覺其分類有種種未合，主因正緣所據資料太少。茲既另立第三種分類，要不能不先綜計其能爲分類對象之全部資料，究有若干。有此爲據，庶可進而辨別其所以分類者之是非得失。

查唐代劇本與劇目，今皆不傳。詳三章首節。在現有資料中，僅極少數之戲有原名；其他有一部分尙可因其所用曲調而名；其不知曲調或原爲科白類戲者，惟有逕內容稱之；其不知內容者，惟有以事稱之。故唐戲難以悉知後世之戲，在體段上可以有適宜之單位名稱，曰「一部」，或「一本」，或「一齣」，或「一折」。上引胡懷琛說，稱唐戲單位曰「齣」，終覺未合。在唐戲之綜計中，祇有渾稱曰若干單位而已。本書於唐戲資料，初步搜討，雖較王考爲寬，仍覺寒儉。大致處分爲三部分：並非分類。一曰「著錄部分」，乃有原名、或有曲名、或有本事，確知其爲一戲，或確曾有一次演出者，凡三十九單位；二曰「待考部分」，乃有曲名、或有內容、或有本事，已得理論上之依據，惟尙未得文獻上之明確依據者，凡三十四單位：總七十三單位。三曰「推想部分」，則從唐樂曲、唐詩、唐傳奇、唐變文內，接觸種種現象，推想其當時，或與戲劇，或與講唱，曾經發生關係者，暫不列單位。茲

試作第三種分類，惟取著錄之全部，及待考之極小部爲例，有如下表所見。一二兩部分之內容，大都詳見於三章劇錄；惟因敍述便利之故，有另見於一、二、六、七各章者，頗爲散漫。玆特綜合之，列爲全目如下，以便稽考。

（甲）著錄部分三十九單位——

踏謠娘　西涼伎　蘇莫遮
蘭陵王　鳳歸雲　蘇中郎
舍利弗　義陽主　神白馬
弄賈大獵兒　「旱稅」　弄孔子
樊噲排君難　麥秀兩歧　灌口神隊
劉闢責買

以上均見三章各節。

「格獸復仇」鉢頭戲　「祝千秋」鉢頭戲　「假官之長」參軍戲
弄老人傀儡戲　弄郤翁伯傀儡戲　郭郎傀儡戲
「侯侍中來」雜戲

以上均見本章各節。

「繫囚出魃」　「斬指天子」　「譏朝政」

「侮李元諒」　「療妒」　「忤龐勛」

三教論衡　「朱相非相」　「病狀內黃」

「徐楊合演」　「掠地皮」　「焦湖作獺」

「劉山人省女」　以王衍爲戲　「五縣天子」

「自家何用多拜」

以上均見三章第十七節。

（乙）待考部分三十四單位——

上雲樂

以上見首章第三節。

文康樂

以上見本章第四節。

「趙十」拍彈戲

以上見本章第九節。

孟姜女　「張飛胡」　「鄧艾吃」

五方師子　羊頭渾脫　九頭師子

鉢錢　「阮郎」　濮陽女

楊下採桑　唐四姐　呂太后

大姊舞大姊合見。　急月記

以上均見三章末節。

麻婆子　穿心國入貢　孫武子教女兵

六國朝　四國朝　鳳阮嵇琴

快活三郎　快活三娘　喬三教

以上均傀儡戲，見本章第十一節。

「変龍太守」　「六合舍人」　「高常侍」

「漆相公」　「黑山郎」　「慶雲仙」

「宜卿」

以上均見六章夾節。

「魯三郎」

以上見七章夾節。

此外在四章脚色癡大木大節引淸異錄，見「假閻羅」，在編末附載優語中，有「冷熱相激」、「阿與我死也」、「見屈原」及「最藥王菩薩」四則，並有爲戲劇可能。「見屈原」另詳四章癡大木大節，「最藥王菩薩」另詳五章說白節。

第三種分類，對唐人之分類，則大體遵守，對第二種近人之分類，則取其方法爲基礎，從而擴展之，改善之，完全以伎藝一端爲單純統一之標準，不雜其他，結果遂得全能、歌舞、歌演、科白、調弄五類。或借用後世名詞，甚至生造名詞，如「科白類」、「歌演類」是。但求切合事實，義理得伸而已。祇末一類「調弄」稍稍有別；因此類演出者不是演員，或不全爲演員，其直接伎藝在工師對物類之調弄；若歌舞與科白等，已別爲間接之伎藝矣。設若撇開此種關係言，則傀儡戲原可併入歌舞類，而猴戲原可併入科白類。李嘯倉雖造「話白劇」一名，其生硬尤過於「科白類劇」，而含義因專言白，不及科，則顯然不健全。

此種分類，有二原則，雖已表現於表內，仍然有待說明。一曰：多相承，少相拒。類與類間，

僅有伎藝繁簡之分，彼此並無相拒性，不如王考曰「科白類諸戲不容有歌舞」，或曰「歌舞類諸戲不能自由表演」。蓋古人事實上本不如此，何必代爲橫生壁障！二曰：假定多，肯定少。一切以今日之資料爲準，倘明日資料擴充，應隨時修訂，毋庸有硬性限制。例如「以王衍爲戲」，因缺乏資料之說明，不得已而衡其性質，與晚唐五代之諷刺劇爲近，乃暫列科白類之末；一旦得其伎藝之詳，雖移升全能類，無不可也。又如王考分類中，一若歌舞必演故事，滑稽必演時事者；殊未省合生一體，竟以歌舞演時事；而「以王衍爲戲」，亦不得不謂爲以滑稽演故事，依王氏說，假定如此，實際此戲是否滑稽，尚不知。上項之規定即難以成立。其他準此。總之：分類別體之各部門都具有彈性，既不以歌舞限歌舞戲，亦不以科白限科白戲。科白類固不限於參軍戲，參軍戲亦不限於科白戲，如有歌唱者，仍可劃入歌演類。類此機動情形，實迴異於動搖反覆，於分類工作，亦並無妨礙，故不必爲諱也。

類		全能類	
體			
戲		踏謠娘	西涼伎
故事		社會	時事
聲	樂	地方音樂	西涼樂
	歌	踏謠娘	涼州 西河獅子
容	舞蹈	有特殊舞姿。	胡騰舞 獅子舞
	表演	丨	丨
	技擊		
語	對白	丨	丨
	致辭		丨
備註		樂歌舞演白俱備。「丨」之說明見三四頁。	同上。

歌舞										
合生	義陽主	時事	胡樂	義陽子	—	—				體始初唐，戲出中唐。
大面	蘭陵王	歷史	北方片樂	蘭陵王	—				—	戴面具。
鉢頭	格獸復仇	外國	胡樂	歌八疊	—	—	—			
	祝千秋	—	—		—	—				宮廷所演祝壽之戲．
弄婆羅門	舍利弗	宗教	胡樂	舍利弗摩多樓子	—					所知目連戲之最早者。
一般歌舞	蘇莫遮	外國	胡樂	蘇莫遮	渾脫舞	—				故事以胡王為中心，穿插潑水乞寒。
	鳳歸雲(?)	社會	清樂	鳳歸雲	有舞譜。					有歌辭，作代言問答。孟姜女劇同此一類。
	蘇中郎	社會	—	—	舞作醉容					以丑為主角之趣劇．
	神白馬	社會	胡樂	神白馬	—					
	弄賈大獵兒	—	清樂	—	—					
	羊頭渾脫	—	胡樂	羊頭神 煮羊頭	渾脫舞					入待考部分。
	九頭獅子	—	胡樂	—	—					頗類百戲，入待考。
	盆錢	—	胡樂	—	—					頗類百舞，入待考。

類	戲	五方獅子	—	龜茲樂	太平樂	—				類類百戲，入待考。
歌演類	陸參軍		—	兼用絃管	歌聲徹雲	或有舞。	—			詳下文參軍戲一節。
	抃彈	趙十	社會	—	別趙十、憶趙十、哭趙十		—			入待考。
	一般歌演戲	旱稅	時事	—	辭七言四句數十篇		—			反抗苛暴，演者犧牲，最有關係。
		弄孔子	歷史	—	泣顏回（？）		—			戲或為泣顏回，或為夾谷會。
		樊噲排君難	歷史	—	讚成功（？）	—	—			張飛胡、鄧艾吃二戲同此一類。
		麥秀兩岐	社會	—	麥秀兩岐		—			
		灌口神隊	歷史	—	二郎神（？）	—		—		武打戲。
科	參軍	繫囚出魃	時事				—		—	
		假官之長	時事						—	女優演參軍樁。
		三教論衡	時事				—		—	至宋，變入歌劇。
		病狀內黃	時事				—		—	

白										
戲	徐楊合演	—				—		—		徐知訓楊隆演二人合演。
戲	掠地皮	時事				—		—		化裝作大面，諷刺強烈。
戲	焦湖作獺	時事				—		—		諷刺強烈。
非參軍戲	療妬	社會	—	—	—	—		—		樂工所編，科白並重，脚色較多。
非參軍戲	朱相非相	宗教				—		—		可能爲弄婆羅門。
非參軍戲	劉山人省女	時事				—		—		聯合非演員，以構成全戲。
非參軍戲	自家何用多拜	時事				—		—		老生、老旦、小生、小旦雜陳。
末	斬指天子	時事				—		—		軍中戲。
末	譏朝政	時事				—		—		
末	侮李元諒	時事				—		—		軍中優胡戲。
末	劉鬫責買	時事				—		—		「責買」或爲「貰買」之訛。
末	忤龐勳	—				—		—	—	內容不詳。
末	以王衍爲戲	歷史				—		—		

類											
詳		五縣天子	時事				|		|		
調弄類	傀儡戲	郭郎	社會	'	|	.	|				或係傀儡戲，姑列於此。
		弄老人	社會	|	!		.				
		弄邻翁伯	社會		|		|				
	猴戲	侯侍中來	時事						|		人與猴合演。
待考	藏珠戲										陸羽自傳將此與假吏、木人二類戲並舉。

唐戲之各體，凡所及知者，上表俱已羅致。惟如孟姜女歌辭及須大拏教男女辭，倘認爲亦戲辭，則亦可加入。如段錄於參軍戲有所謂「鹹淡」者，應係說白與表演上之一種對比，未必成爲一體，故僅於參軍戲內詳之。又如弄假婦人，在各類戲內多有之，且不分男女演員，男演員之戲班則更不免。其於伎藝，雖成專長，於戲劇並非體類，故亦未列。開天間之陸羽有陸文學自傳，稱其入伶黨後，曾「躬爲假吏、木人及藏珠之戲」。假吏即假官戲，已敍入下文參軍戲節；木人即傀儡戲，無待言。惟「藏珠」究不知是何戲。既與「假吏」與「木人」並舉，應非百戲中之丸劍伎或弄枕珠，此名見唐會要三三散樂條。北史九四百濟傳：「投壺、摴蒱、弄珠、握槊，諸名聯稱，皆遊戲耳。而是優戲之一種。唐牛嶠靈怪錄述北周靜

帝時，皮袋精化為優人數十，其首長名多受，曰：「曉弄梡珠，性不愛俗言，皆經義。」故事雖為寓言，卻說明梡珠伎或用俗言，或用經義，乃優人所為之科白類戲，並非百戲。梡珠如此，藏珠殆與之近，亦科白類戲歟？「梡」、「椀」未知孰訛。又太平廣記三九四徐智通條，引集異記：略謂徐曾乃楚州人，夜間有人笑語河橋。一曰：「明晨何以為樂？」曰：「無如南海赤巖山弄珠耳。」答曰：「赤巖主人嗜酒，留客必醉，僕來日未後，有事於西海。」下文敘二人乃雷神，在龍興寺前較技，已見本書第六章設備論劇場。雖仍莫名其技之內容，若曰「弄珠」則一，可參考。

表中體類名與戲名，絕不相混。如上文去蔽節所云：唐人於百戲與戲劇往往不分，樂工與優伶往往不分，歌與演，或舞與演，亦往往不分，當難望其於體類名與戲名之間，完全有所判別。且唐代祇於訂立曲調名，成立舞名時，態度較為認真；若於雜戲之名稱，尚在假借或寫意中，每僅為一句說明而已。故唐代所具之真正戲名，傳於今日者，難得幾條。表內「戲」之一欄，有八種情形：(一)原為戲名者，如樊噲排君難、劉闢責買。(二)曲名戲名一致者，如踏謠娘、蘭陵王等。(三)以樂名代戲名者，如西涼伎。(四)以舞名代戲名者，如羊頭渾脫。(五)原作說明語者，如弄孔子、以王衍為戲等。——此五種，皆出於唐人或前人。(六)借曲名代戲名者，如義陽主、鳳歸雲等。(七)擬戲名者，如「旱稅」、「休相非相」等。(八)說明其事而已者，如「斬指天子」、「侮李元諒」、「忤龐勳」等。——此三種，乃本書所增加。

「戲」欄及其以下各欄之內容，凡有半憑想像，聯繫如此，仍有待於證實者，注「？」。故事及聲、容、語四欄，凡資料內已有據，或雖無具體表示，而信其必有者，著「—」。

以上說明分類之要點及表例，以下詮釋表內前四類——全能、歌舞、歌演、科白——之意義。

何謂全能類？曰：指唐戲之不僅以歌舞爲主，而兼由音樂、歌唱、舞蹈、表演、說白五種伎藝，自由發展，共同演出一故事，實爲眞正戲劇也。唐代究竟有此類戲否？在研究上關係較大，應於此徹底詳明。近世之觀察唐戲者，以王考爲歸，而王考對唐戲之疏略，上文已屢及之。除王氏分類辨體之說，見於其書之首章者，已引如上文近人分類一節外，其第七章內，復提出「純粹演故事劇」與「眞正戲劇」二說，應補列——

> 唐代僅有歌舞劇及滑稽劇。至宋金二代，而始有純粹演故事之劇。故雖謂眞正之戲劇，起於宋代，無不可也。

就上文所引，與此處所引，綜合以觀，可得王氏之全部概念曰：我國戲劇，至北齊方以歌舞合演故事，開優戲之創例。唐五代承之，仍以歌舞合演故事，其失在不自由；雖另行一種滑稽戲，又不能被以歌舞。故三百餘年間，顯然停滯於此兩大缺陷之中，並無進步。至南宋金元之戲劇，此等缺陷始得彌補，而我國始有眞正之戲劇。——王氏之意如此。茲所欲徹底辨明者，並不在所謂以歌舞合演故事之創例果始於北齊否，亦不在所謂眞正之戲劇果始於南宋金元否，更不在唐五代三百餘年間

抑能超前產生與南宋金元同等之戲劇否，而另在下列四問題：（一）事實上設果有此種全能類之唐戲存在，則上文所謂兩大缺陷者，尙存在否？（二）何謂純粹演故事之戲劇？（三）何謂眞正戲劇？（四）所謂全能類之戲劇，去上二種戲劇，其間究竟尙有若干距離？

王氏認唐代歌舞戲「以歌舞爲主，而失其自由」一語，實宜待唐戲之眞情實況更多了解以後再發，當然無從徹底瞭解。庶可生效。因歌舞本身，並不足以束縛劇情之前進或深入，上文已略言之。觀於我國近代戲劇中，始終不廢歌舞，甚至不斷借重歌舞，而從來不聞有「失其自由」之說，更可以信也。問題並不在此，而在所謂「爲主」者之程度如何耳。今崔記之述踏謠娘演出情形，白居易詩之述西涼伎演出情形，均昭昭在人耳目，並非生僻。王氏於此，均未曾加以考慮，轉於想像之中，將所謂「爲主」者，過分擴大，致所謂「失其自由」之斷語，並無明確之事實爲依據。僅成王氏在主觀上，專爲貶抑唐戲而設之四字空文而已，斯爲憾事！夫既曰「以歌舞爲主」，似已承認其歌舞以外，尙略有說白與表演存在，卽當由此進而依據崔記白詩等，先明確肯定其「有無」之問題，再酌量推定其比重大小，更進而由崔記白詩之所已述者，以稍稍推想其他諸劇同樣所有、而尙未經人述者。王氏設曾經過如此研討，料其於「失其自由」一語，必不輕發矣。唐劇情形，因未經當時人之記述，致被今人誤會，已詳上文去蔽節。至於滑稽戲之並非不容歌舞，問題比較簡單，上表內所見之事實，已足解

答，無俟辨析。故敢曰：倘確有此全能類之唐戲存在者，王氏所指唐五代戲有兩種缺陷，便俱非事實矣。

王氏所謂純粹演故事之戲劇者，指無競技、遊戲，甚至無舞蹈夾雜其中之戲劇也。此旨甚切，原極可取！然必其技與戲者，與所託之劇情無直接關係，完全別一單位，自外生成，而用以穿插者，方足以損傷所謂「純粹」。不然，若正由劇情中發生，圍繞主題，相輔爲用，不可分割者，又何傷於「純粹」？唐戲中如蘇莫遮帶潑水遊戲，乃與胡王之表演共同發揮主題乞寒，「療妒」之張樂命酒，因而帶有歌舞，乃適應劇情寫實之需要，爲不可少；二者皆未必有損於其戲之「純粹」。至若西涼伎內，人與獅之舞蹈，乃所以先發歡娛，反跌後來之悲苦，踏謠娘內之「踏」與「謠」，乃主角所以稱寃訴苦，更屬條理間事，正皆「純粹」之所在，與一般之由穿插而來，點綴爲用之歌舞迥異矣！詳見次章各節。西涼伎原編者竟賴胡騰舞，掌握觀衆興趣，幾乎有喧賓奪主之勢。改編以後，插舞份量已減，純粹程度遂進。在「自由」之要求下，嫌舞蹈太規律化，有礙故事演進，誠然；但在「純粹」之要求下，若謂又嫌舞蹈太象徵化，甚至近於競技、遊戲，則不然。因舞緣歌發，無歌而後可以無舞；歌既不能廢，則不配以表演，必配以舞蹈，二者俱足以輔助歌唱，宣達情緒。參看五章論歌、舞等節。表演猶散文，舞蹈猶韻文，倘配合適當，其致效則一。故適當之歌舞絕非競技或遊戲比，王氏「純粹」之說，本

不應排拒及此。今乃曰「唐代僅有歌舞劇及滑稽劇，至宋金二代，而始有純粹演故事之劇」，則又何歟？戲劇發達，雖至於今日，歌固不廢，舞亦隨存；無論金元，更何從免！豈除純粹之話劇外，殆不復有所謂「純粹演故事之戲劇」耶？王氏雖欲以此獨爲宋金兩朝張目，事實上固不可能也。

王氏所謂「眞正之戲劇」者，有二義：一指於科白中敍事，而曲文全爲代言；見原書第八章。在第四章論大曲嘗曰：「現存大曲皆爲敍事體，而非代言體。卽有故事，要亦爲歌舞戲之一種，未足以當戲曲之名也。」一指滑稽戲能歌舞。見原書第二章末，上文已引。後一義甚淺，上文已略辨正，茲不複。專就前一義言：前一義誠已掌握戲劇之構成條件，論者每倚作尺度，以衡古今伎藝。然倘於古今伎藝之眞象未明，則所持尺度雖精，依然難云奏效。凡戲中之說白，並爲廣義的代言也，不僅曲文內始可有代言；而曲文內於必要時，則又不妨爲一部分敍事，不必盡限爲代言。王氏特因說白中之代言，無論古今劇，均不難見，而曲文中之代言，在古劇中，誠頗難見，始如此主張耳。王氏必從元劇劇本之曲文中，目覩不少代言以後，始斷其事自元劇始。此種客觀態度，極爲可貴！但如崔記之述踏謠娘曰「乃自歌爲怨苦之辭」等，非代言而何？今日雖不得見其原辭如何，若此類紀載，既出諸唐代專書，則在文獻之中，亦同爲第一等客觀資料也，詎可置之不顧歟！吾人今日又得目覩敦煌曲辭中之詠故事、作代言者矣，鳳歸雲歌辭之爲代言，尤合理想，詳次章劇錄。又有唐詩中演故事爲代言之種種情形可以聯繫矣，唐戲之歌

辭，每作聲詩體。末章次節論唐傳奇內並見歌辭之代言，且對唱。乃覺此事殊未必始於元劇耳。至唐戲中究竟有無科白，對於此事亦爲一重要之關鍵，詳見五章說白節，上文去蔽(十二)亦曾略論。蓋唐人於講唱講吟之伎藝，或詼諧說話等伎藝，發達程度之高，發展面積之廣，都不亞於金元南宋以後，乃人所易知者。僅此種情形，已足促進同時存在之戲劇，使亦具有科白而有餘。戲中既有說白，而說白又無一非廣義的代言，故到某種程度時，必然又刺激歌辭，使亦爲代言。唐人智慧用於伎藝者之廣泛與靈活，徵諸載籍，殊覺不讓後人。後世所有，除影戲不見唐說外，衆藝之源，無不備於唐代。故唐戲之產生科白，與其曲文之產生代言，所需要之客觀條件，實早已具備，若其主觀能力，則亦不缺乏。故如踏謠娘之作細語傳情，並自歌爲怨苦之辭，義陽主之既工「名情」，又擅「巧語」等，俱已應運而生，乃必然之結果，無足爲奇。

此等科白與代言，更無理由限制其僅有於踏謠娘、義陽主等數劇而已，其他戲內，同樣能有。蓋三百餘年中，對於此等紀錄工作堪稱好事者，今雖僅知有陸羽、崔令欽、段安節三人，實際當時何止此三人！而此三人之著述，已佚者不論，今所得見者，仍復斷簡殘編而已，並非其原貌。吾人設若指此所載以限唐戲，結果所被限者，並非唐戲，反爲吾人自身之耳目心靈耳。彼明明見於崔段二書者，學者尚且不肯虛心接受，客觀批評，反而任情抹殺，熟視無覩，遑論其他！故從所謂全能類之

唐戲以衡，當不能必其卽與宋金元時代之戲，作同樣形式，或同樣制度，但若眞正戲劇之條件，在本質上，彼此固已同樣具備矣。至於唐劇所充沛之「無限眞實」，與「直接反抗」等精神，轉爲金元以後之戲劇所不及，尙屬遺憾，特爲另一問題，非此所應詳耳。近人知從王考持眞正戲劇等二尺度，以衡唐宋劇，但對唐宋劇之眞象，並未掌握，尺度雖精，而對象不實，結果依然落空。如鄭叢中國近代戲曲史，曾謂唐宋歌舞劇無代言說白，故非正劇。鄭振鐸插圖本中國文學史第四十六章，雖專言宋劇，未言唐劇，但其心目中，乃唐更不如宋。因得見南戲之傳本，竟推斷北雜劇「不曾成爲代言體的搬演，與乎插入散文或口語的對白」，毋乃蹈空。因宋北雜劇本子旣未目覩，又未理清唐五代劇究作何狀，更未就宋北雜劇之本身情況深入研討，遽然便立此說，終嫌不根耳。

其次論歌舞類。在唐戲分類上，此類實佔重要地位，正王考之所謂「以歌舞爲主，而失其自由」者也。旣因歌舞失其自由，王氏乃認爲非純粹演故事之戲。失其自由，雖屬主觀看法，若以歌舞爲主，却係事實。卽在現有資料之下，亦覺其科白之成分少，而歌舞之成分多，次於全能類也。然現所歸入此類之戲，其眞象均尙未曾徹底瞭解；一旦有新資料發現，證明原估計之成分不確者，其戲必轉入全能一類。歌舞類之戲，應爲唐戲之本位，份量應最多。原因乃唐代音樂特別發達，歌舞隨之發達，必然與戲劇結合，而普遍繁衍。惜今所得知之體制與戲目，爲數旣少，內容又略而不詳，亟有待於認眞探討耳。餘見下節歌舞戲之總說。

「歌演」一類之成立，一面由於戲有接近歌舞戲，而但見云歌，不見云舞者，一面又由於戲有接近科白戲，而明言有歌者。既不見云舞，自不能強派其有舞；既明言有歌，亦不能抹殺其有歌；顯然有暫設此類，以容納之之必要。陸參軍鳴鼓而歌，疑亦合舞。此層倘確，便是全能類。惟宜就各戲情形分別論列。不必因此牽動并參軍之一體，悉改列於全能。詳下文參軍戲節論歌唱伎藝。此類與後世之戲劇體制實較接近，故亦有其重要性。若用王考之主張衡之：既然無舞，當不失所謂「自由」，又不失所謂「純粹」，甚且其為眞正戲劇之可能性亦較大也。大概故事情節，凡較一般情況為繁複者，料其必非舞蹈所能宣達，即可想像其注重表演，而應入於此類，如樊噲排君難是。又此類之所謂「演」，須包含凡舞蹈以外之一切表演皆在內。故技擊、武打亦與焉，如灌口神隊是。前一類之歌舞戲內，每每穿插百戲，誠如王考「純粹」之說，實足以貶損其戲劇性；此一類歌演戲內之有技擊武打，亦猶是也。此當為漢以來角觝之遺，雖衍變至近代之京戲、地方戲內，尚設為專科，多方表現，一時難廢。特今人未省其在千餘年前之唐戲內，已早奠基礎耳。參看五章表演節，此專指戲內武打為角觝之遺，與王考盧論指演「遼東妖婦」之生旦戲亦為「角觝餘風」者不同。

曰「科白類」，「科白」一辭，雖然晚出，不如「滑稽」或「諷刺」等，典雅而習見，但此二字，較能掌握意義，恰如其份；又與「歌舞」「歌演」等，在伎藝之同一標準下，不脫不粘，故取

之。事實上此類戲中，既有不滑稽、不諷刺者在，王考之名用滑稽，義指諷刺，已每每落空，何如此名之超脫而允洽歟！此上之三類，總在歌劇範圍內，而此類則屬話劇範圍，清清楚楚。王考於論滑稽戲時，一再強調參軍戲，揣其意，不但以滑稽與諷刺二事限科白戲，且欲在體裁方面，更以參軍戲爲之限，將滑稽、諷刺、參軍，三者結合爲一。殊科白戲亦復不受此項羈勒，觀上表分列「參軍戲」、「非參軍戲」與「未詳」三項，可知。科白類在伎藝上，顯然與歌舞類對立。今可仿王氏所以述歌舞戲者述之曰：「以科白爲主，而使用自由。」蓋或演故事，如「以王衍爲戲」。或演時事；或滑稽，或否；或諷刺，或否；或僅以參軍、蒼鶻二色對立，或另有增益；必要時儘可插歌舞，若經常情形，則不但無歌舞，且不合樂。——有此種種，乃所謂「自由」也。餘詳下文（參軍戲節）。

總之，分類之事頗不易易；尤其如唐戲之材料貧乏者，每每面目模糊，而內容無考，要不宜隄臆太過，或多爲岸岸，作硬性規定。二、三兩種分類法，在本質上，彼此依然相近，皆以歌舞與科白兩類之對立爲骨幹也。惟第二法認兩類各佔一方，截然相拒，第三法則認兩類溝通聯繫，相承相長，是其異也。在第三法中，每類各專兩藝，共擅四藝。兩類大綜合，則以四藝形成全能；兩類交綜合，則各主一藝，形成歌演。歌屬歌舞，演屬科白。如此正變分明，進退靈活，頗能包舉。他日雖有新資料，發現新戲目，在四類聯鎖之局勢中，應仍可以位置之，無須有變動也。惟上表雖無心安排，

而形式已嫌過於齊整；按諸實際，是否果能符合，則有待下章詳錄諸戲以後，驗其結果，方可爲斷耳。

分類既畢，庶可開始辨體。按上表：合生、大面、鉢頭、弄婆羅門、拍彈、傀儡戲六體，是歌唱系統之所當辨者；參軍、猴戲二體，是表演系統之所當辨者。藏珠情形不明，待考。陸參軍歸參軍戲。關於歌舞戲方面，尙有許多要義，不便分見於各體，因冠以「歌舞戲總」一節。同樣，關於科白戲之許多要義，則悉見於參軍戲一節中，不復有「科白戲總」之述。

四、歌舞戲總

此曰「歌舞戲」，乃謂眞正戲劇，而以歌舞爲其主要伎藝者。非若王考所意識之「歌舞戲」，指未達眞正戲劇之程度，不過於普通歌舞中，託爲故事而已。——特於本節開端，首先揭櫫，以清概念。近人賀昌羣王國維與中國戲曲文學週報五卷。一文曾曰：「至唐代，歌舞戲便絕少了，而滑稽戲出焉。」其說雖受王考影響，但王考之誤，尙不至此！王考曰：「至唐，而所謂歌舞戲者始多概見。」試看本節及下章所錄諸劇，所考諸劇曲，乃至前章敍初唐以下各期歌舞戲情形，唐代歌舞戲果絕少乎？抑不少乎？不難辨也。徐筱汀釋末與淨曰：「唐朝的戲劇，除去古代的滑稽戲仍然存在以外，全是由

弄參軍戲發展出來的支派。」若根本不知唐代有歌舞戲者，較之王賀諸君，意識偏向尤爲極端！——此則基本問題所在，並先提及。

如上所言，因唐代音樂有特殊發展，歌舞乃隨之而發展；發展每託於新體，首先乃表現於戲劇之一面。又結合前代之遺規，與外邦之新制，唐歌舞戲遂盛行朝野，佔唐戲兩大壁壘之一。論歷史，我國歌舞戲之出生、成長，應較早於科白戲。至唐，歌舞戲實已成熟，已具備眞正戲劇之條件；且形質兼至，變化尤多，價値不在科白戲之下。今日如將唐歌舞戲之源流表裏，檢討明白，於全部唐戲之要領，已思過半矣。反之：近人於唐戲之誤解，亦卽從誤解歌舞戲起。此節所言，約有六方面：（一）漢晉之遠源，（二）唐人之設說，（三）辨明歌舞始見戲劇，（四）辨明角觝始見戲劇，（五）近人之誤解，（六）與宋歌舞戲之比較。諸義有時錯綜互見，並未完全分述。此節作用，正爲本章所舉全能與歌舞二類，合生等六體，以及下章所舉踏謠娘等九劇，巫山女等七十五調名，乃至歌舞戲範圍以內其他種種資料，作一總說，故曰「歌舞戲總」。

唐歌舞戲之近源在南北朝，已略如上文溯源一節所云；至於遠源，漢晉已有足跡。玆先就與唐有直接關係者言之。隋書音樂志曰：

禮畢者，本出自晉太尉庾亮家。亮卒，其伎追思亮，因假爲其面，執翳以舞，象其容。取其謚以號之，謂

之爲文康樂。每奏九部樂終，則陳之，故以「禮畢」爲名。其行曲有單交路，舞曲有散花，樂器有笛、笙、
簫、箎、鈴槃、鞞、腰鼓等七種。三懸爲一部，工二十二人。

通典一四六用此說，不但晉隋爲然，唐初於十部樂或九部樂奏畢後，仍作文康樂。新書二一一謂「太宗時命削去之，其後遂亡」。此伎雖曰「樂」、曰「舞」，而按其實際，乃歌舞戲。何以知之？曰：試看北齊顏之推家訓解釋俗稱傀儡子爲「郭禿」曰：「當是前代人有姓郭而病禿者，滑稽戲調，故後人爲其象，呼爲郭禿，猶文康象庾亮耳。」後人曾將郭禿之外表、性格及故事，全部戲劇化，以入傀儡戲；若問文康樂內如何象庾亮，當答曰：卽猶傀儡戲之象郭禿也。其亦爲戲劇化，不僅於普通歌舞而已，明矣！曰「禮畢」者，謂九部樂雖爲俗樂，猶是賓嘉讌享所用，不失爲冠冕堂皇；若文康之所表演者，當時已認爲猥雜狎褻，雖登大雅之堂，但又好之不能捨，遂於名稱上別之於禮樂以外，然後盡情耽玩。封建統治者是時已開始在殿庭上公開欣賞戲劇，惟尙不習慣，此乃其一種忸怩作態，欺人自欺而已。宋書樂志：「末世之伎，設禮外之觀。」「禮畢」者，正「禮外之觀」也，足見此等意識，不始於唐。前章敍初唐高宗欲於宣政殿觀散樂，因袁利貞之諫，尙勉強罷之；至中宗於兩儀殿大宴羣臣，看演合生戲，其淺穢、淫褻、媟狎，尤甚文康，則君臣已處之泰然，不復有若太宗高宗不安之意矣。曰「其伎追思」，應爲女伎；曰「假爲其面」，乃塗面化裝，非戴面具；（董史云，認爲戴面具，同蘭陵

汪，誤。詳五章論化裝。曰「象其容」，謂演其音容笑貌，生活習慣，必有簡單情節；於此可參考晉裴啓裴子語林記劉越石妓女於劉死後歸桓溫，「潸然而泣。溫問其故，答曰：『官家甚似劉司空……眼甚似，恨小；面甚似，恨薄；鬚甚似，恨赤；形甚似，恨短；聲甚似，恨雌。』」劉妓體物如此精闢，知演妓所以像儀容者，亦必深刻盡致。晉戲之精，或有如此者。曰「行曲」，謂表演時所歌之曲，在舞曲以外。崔記踏謠娘條曰：「徐步入場行歌。」隋書文內有「本出」二字，應注意。蓋謂溯隋代禮畢或文康樂之本源乃如此，非謂至隋代以後，其實際表現仍然如此，而毫無增飾也。晉隋之間，此伎必已有顯著差別，分明源則簡單，而流已較爲複雜。其源之有情節，演故事，縱然尚是初期表現，但不能限其流之表現仍然如此。夫隋之於晉已不能強同，何況唐之於晉，乃流之又流者乎！料初唐所演，必益糅雜狎褻，終至非「聖君賢主」如太宗者所能容忍，毅然命削去之，無非爲端正視聽，肅雍殿庭而已。無怪武平一教中宗曰：「若聽政之暇，苟玩耳目，自當奏之後庭可也。」玄宗爲太子時，賈曾之諫亦復如此，詳七章論女優。此伎自晉以後，既必有一再之演進，吾人今日在研討中，設若仍認爲不過普通歌舞而已，則對於上文所舉諸端，將何以爲解？故文康樂之爲歌舞戲，理論上已無問題，然而自晉至唐，固皆稱之曰「樂」曰「舞」，而從不曰「戲」也。

文康樂即令在沿隋入唐之階段，已是一種歌舞戲，何至於晉之初創，亦已爲戲歟？汪考曾謂晉時優戲殊無可考。曰：「西漢已早有女伎之歌舞戲，晉之有戲，又何足異！」汪考於張衡西京賦所見女媧長歌，

洪厓指揮，東海黃公鬬白虎，雖曰「且數衍故事」，但始終目爲百戲範圍內之角觝而已，不以爲歌舞戲。詳下文。却不顧劉向說苑反質篇引墨子對禽滑釐說：「紂爲鹿臺糟丘，酒池肉林，宮牆文畫，雕琢刻鏤，錦繡被堂，金玉珍瑋，婦女優倡，鐘鼓管絃，流漫不禁，而天下愈竭。」又不顧西漢桓寬鹽鐵論內，已屢述漢歌舞戲，如崇禮二七謂民家有客，尙備「倡優奇變之樂」，而況縣官！散不足二九謂習俗因人之喪以求酒肉，「歌舞俳優，連笑伎戲」。又謂民間有「胡妲，戲倡舞像」。所謂「歌舞俳優」，便是下文引通典之說，唐代有「俳優歌舞雜奏」也；所謂「胡妲」，卽後世且色之始也；詳四章次節。所謂「戲倡舞像」，卽西京雜記之曰「戲象」也；詳五章首節。均戲劇也，何角觝之有！漢書張禹傳云：

> 禹性習知音聲，內奢淫。身居大第，後堂理絲竹管絃；……置酒設樂，與弟子相娛。……入後堂飲食，婦人相對作優，管絃鏗鏘，極樂！昏夜乃罷。

乃西漢歌舞戲實例之一。此文據太平御覽五六九所引；坊本多作「婦人相對，優人管絃鏗鏘」，意便不同。謂婦人與賓主相對歟？抑婦人互相對？相對又何爲歟？「優人」與「樂人」畢竟有別，何至捨其作優之本業，而改作樂，乃曰「優人管絃鏗鏘」乎？優以調戲爲主，其兼爲樂者，乃上古情形。至漢，倡與優人，已各自成專業，當不至仍混充樂工。蘇兆奎新劇考原對伶之爲樂工，優之爲演員，分別尤嚴，已詳上文近人分類節之末。凡此存在之問題，顯屬訛文所致。原文此節，自以御覽所據之本爲可信。今更當研問：婦人相對作優，

使弟子輩極樂者，爲角觝歟？則婦女於後堂角力，殊屬少見，不類也。爲兩兩相當，以角技藝歟？此乃史記大宛傳，文穎注語，詳下文。則主文明謂「相對作優」，亦不類也。爲如後來參軍、蒼鶻之相對作俳諧諷刺歟？則婦女俳諧，尤屬少見，更不類也。至唐，女伎雖稱俳優，其實仍多爲歌舞戲，詳七章四節論女優。宋人致語中，勾女子隊後，便勾雜劇，再放女弟子隊。又稱雜劇曰「倡俳調笑」，似異於唐，俟考。爲對舞而已歟？則主文明明曰「作優」，不曰「作舞」「作伎」，不能擅改其意也。——角觝、角技、俳諧、對舞，……既皆不類，然則非歌舞戲而何？樂記「獶雜子女」，已極類生旦之爲歌舞戲，詳四章脚色。漢書食貨志：「世家子弟富人，或鬭雞走狗馬，弋獵情戲。」何謂「情戲」？向無解說，疑亦不外扮演男女相悅故事之戲也。河南南陽出土之漢畫像磚中，見有歌舞戲表演嫦娥奔月者，近人阿英中國古代的民間舞蹈載之——一九五三年，文藝報九期。

南陽畫像中，最突出的「故事舞」，是「奔月舞」。中有一皓月；月左一鹿，膝地坐，頭向右；月前一羊，正向左行。月右一長袖舞女，頭高冠，腰繫長綢，正俯舞，當是嫦娥。其右吳剛，擺射姿，拉弓似欲射月。左三人，中爲老者；左侏儒打扮，同以急遽舞步右行，舞姿亦各異。

足證上文之所以窺測漢書、鹽鐵論等意旨者，並不虛誕。宜就今日所得見之全部漢畫，詳爲剖析：孰爲角觝百戲，孰爲普通歌舞，完全剔除以後，剩餘爲演故事之歌舞戲者，質量如何，當不難立致。總

之：漢晉間之運用歌舞，既已超出普通歌舞之程限，而入於化裝作優之一步，則女媧、洪厓、嫦娥、東海黃公等，安知其不亦演故事，有情節？漢晉既已如此，吾人於唐代之普遍有歌舞戲，其伎不止普通歌舞而已，尚何陌生之感，遲疑不決歟！一九七二年，長沙馬王堆出土西漢軑侯妻墓，其棺外非衣，彩筆畫出天、地、人三界現象，天界日月為主，月內外有蟾、烏等物；月外有一美女跣足而坐，應為嫦娥之另一表態，殊待研討。

王考「至唐而所謂歌舞戲者始多概見」一語，實應作如此體會，惜王氏雖有此語，却鮮內容；本節以上所云，已代為闡發補充。盧論曰：「唐宋的曲，不是戲曲的曲，但唐宋有唐宋的戲。」又曰：「把戲與曲分開，然後纔能明瞭金元以前的戲，是戲的雛型。」未思唐宋果無戲曲，何從產生杜佑等所大書特書之「歌舞戲」？既已曰「歌舞戲」，戲中所歌者，非戲曲而何？盧氏祇知金元片面之戲曲，並未考慮加入唐宋後全面之戲曲，又何從判定孰「雛」孰否！其說去王考「始多概見」之觀念復遠甚，果進於王考歟？抑更不若？周史五八頁曰：「代面、鉢頭、蘇中郎……的舞人裝扮，……似已抛開象徵，而趨近直接模仿。」其意於唐戲，一若有所推許，實則所謂「直接模仿」者，無論上古優孟之象孫叔敖，早已達於高度，即晉文康之象庾亮，亦何能否認！凡此昭昭為著者，俱不許及，則其獨許唐代者，又豈足憑！唐戲造詣固不止此，諸家於此，設猶不知有唐，更何論漢晉！

唐人於戲劇活動，有明指者，有暗示者，有混用他稱者，首章去蔽節已詳。明指為「戲」或「劇」

者，如中唐通典、晚唐段錄等所見，畢竟少數。混用他稱者，或曰「舞戲」，或逕曰「舞」、曰「樂」、曰「曲」而已；因樂、曲、舞三者，乃歌舞戲中必備之伎藝，故多用以代。凡唐人明明稱「舞」、稱「樂」、稱「曲」，而本書獨以爲戲——歌舞戲——者，要必存在有堅實之條件，非憑空捏臆。其在唐人所述，已明明帶有「戲」或「劇」或「弄」字者，要與不帶諸字者有別。吾人苟無顯著資料，可以肯定其爲普通歌舞或百戲者，卽不容隨便否認其爲戲劇。例如大日經義釋六云：「一一歌詠，皆是眞言；一一舞戲，無非密印。」曰「舞戲」，應卽指歌舞戲，不能視爲徒舞。又如張鷟朝野僉載二謂「五溪蠻父母死，於村外閣其尸，三年而葬，打鼓，路歌，親屬飲宴舞戲」。倘不低估五溪蠻之文化，認爲不能產生戲劇者，則此曰「舞戲」，亦可能卽歌舞戲。又如慧超以開元十五年從五天竺歸國作傳，敦煌殘卷。內敍在新頭故羅國云：「不見歌舞作劇，飲宴之者。」此語明明反映當時中國與印度一般地方，均已以歌舞作劇，換言之：卽已流行歌舞戲。開天間，蕭穎士贈韋司業書云：「若乃……優姬豔伎，諠雜左右，易貌變聲，千態萬曲，卽喈然氣盡，無所覺知，心識低回，魂動神撓。」以優姬所爲，旣易其貌，詭爲「千態」，又變其聲，信有「萬曲」，其中除普通歌舞外，又焉得無歌舞戲在！穎士此時別有懷抱，厭絕聲伎，故有「諠雜」與「氣盡」諸感；然其說已足反映似此融會歌舞與表演之伎，頗具動人之力，遠遠超出普通歌舞以上。又如下章所錄義陽主，實已

充分具備爲歌舞戲之條件，但在白居易詩中，不過就其曲調曰「新聲打義揚」而已，「打」猶舞也。西涼伎在白詩已曰「弄爲戲」，而在元稹詩中則仍曰「此曲」而已。已詳前章「法曲」節。至於首章所列資料中，初唐有「猥戲」、「褻戲」，中唐有「雜戲」、「猥褻之戲」，晚唐有男女合演之「雜劇」等，詳下文。論其效果，有足以悅耳目，移情靈，甚至達到「不可以御」之一步，有若張玄素所言者，則其體製與性質必然屬於生旦歌舞戲，更無論矣。

唐人對於歌舞戲，明指爲「戲」、爲「劇」、爲「弄」者，雖比較少見，卻有一極扼要之暗示在，不可不知。通典一四六敍歌舞戲有大面、撥頭、踏搖娘、窟礧子等，其上下文並曾說明散樂之性質與地位曰：

> 散樂，非部伍之聲，俳優歌舞雜奏。……若尋常享會，先一日具坐立部樂名，上太常；太常封上，請所奏，御注而下。及會，先奏坐部伎，次奏立部伎，次奏蹀馬，次奏散樂。……

此數語中，正包含有唐歌舞戲與普通歌舞之區劃，亦可認爲唐歌舞戲與科白戲之分野。蓋「散樂」者，乃古名，詳五章「音樂」節。歷代沿用，而內容隨時變更。事實上唐人並滑稽笑樂之戲，亦包含在散樂內。若言理論，則科白戲以科白爲主，多演時事，重滑稽，含諷刺，不過偶爾穿插樂、歌、舞而已，原則上且不動樂，不應屬散樂也。散樂本分，應是音樂系統之伎，卽歌舞戲與百戲之用樂者。若

普通歌舞而非歌舞戲，則又顯屬坐立兩部之軟舞健舞之內，亦不在散樂範圍。坐部伎六，立部伎八；及軟健二型之舞，方是唐代著名樂舞之本位所在。其制乃用懸架之重樂器，奏多遍之大曲，合儀式之舞蹈，仍保持有莊嚴典重之儀式性，僅亞於廟壇所備之雅樂雅舞而已。若散樂則不然：多用雜曲或地方樂，或里巷小曲，或邊地新聲；在歌舞戲內，一經與故事之演進、情態之描摹、密切聯繫，則聲可以淫溺，辭可以淺穢，容可以媟狎，皆見於合生戲。參看首章敍初唐猥戲、褻戲，中唐猥褻之戲等。去坐立兩部之莊嚴典重者已遠！故杜氏曰「非部伍之聲」也。白居易新樂府立部伎所述，有舞劍跳丸等，凡雜戲於庭之百戲，皆入立部伎，實中唐之變，而非初唐盛唐坐立二部，及九部樂、十部樂之始與常。應以杜氏書中之通識為準。享會之中，雖自始至終，備種種娛玩，其眞能鈎魂攝魄、溺志移情者，端在此歌舞戲，故列於最後，而坐立部與百戲指蹀馬。則先焉。此與漢之有「歌舞俳優，連笑伎戲」，見一章總說初唐，及本章四歌舞戲總。晉隋初唐之有禮畢，初無二致：性質同，作用同，特名稱說法之不同，後者益趨繁衍之不同而已。然則杜氏所謂「散樂」者，驗之所舉四大例——大面、鉢頭、踏搖娘、窟礧子——應知其中既無科白戲，亦不容有普通歌舞，祇容全部歌舞戲，及一部分合樂有歌之百戲而已，頗與理論相符。

據上說以解釋杜氏所謂「散樂非部伍之聲，俳優歌舞雜奏」二語，可以斷為專指歌舞戲一體而

言。蓋「俳優」乃一種偏於科白之成分也，「歌舞」乃另一種聲容之成分也，「雜奏」謂此兩種成分互相融合，遂產生歌舞戲。應認此爲歌舞戲成分成因之明確分析，亦卽唐人表示歌舞戲之一種方式或暗示。唐人凡謂「俳優歌舞雜奏」，或句辭稍異而義理相同者，皆指歌舞戲言。如舊唐書宋璟傳，謂璟子渾恕「盡善飲謔、俳優雜戲」。新書禮樂志謂「咸通間，諸王多習音聲倡優雜戲」。白孔六帖引蘇源明言：「梨園雜伎愈盛。」所謂「雜戲」、「雜伎」、「雜奏」，範圍甚廣，旣冠以「俳優」「倡優」「梨園」等，則宜爲歌舞戲無疑。參看首章中唐一節所列資料，及四章末節列舉唐人對於弄假婦人之種種表示方式。唐人本不用梨園指優伶，此條特異，詳末章梨園考。若誤解杜書此二語，謂分指普通俳優與普通歌舞，以兩個並列之單位，在散樂之中雜奏，則不可通。因在杜書此段文字內，普通歌舞必屬於坐立部；普通俳優之所爲，大都滑稽諷刺，表現在平時，不在享會中。二者單行，舉非散樂之所能收；但二者若「雜奏」，則立成歌舞戲，而恰爲散樂之精髓所在！

上文旣認「俳優歌舞雜奏」爲唐人對戲劇活動之一種有力的暗示，此處因將所謂「雜戲」與「雜伎」之本質如何，再度述及。除暗示而外，唐人明指爲「戲」或「劇」者，有多方面：崔記所見，已詳首章正名節；通典及段錄所見，已詳下文大面、鉢頭及傀儡戲諸節；惟尙餘李德裕文內所見「雜劇」之說，乃吾國戲劇史上一件重要而突出之事實，首章晚唐節曾略陳大概；若其資料原文與全

部意義，當於此處研討之。然後知在我國樂伎中，曰「雜曲」「雜舞」，漢魏已有之；詳樂府詩集論舞曲歌辭及雜曲歌辭。曰「雜戲」「雜伎」，南北朝已有之；曰「雜奏」「雜劇」，唐代已有之；至遼，曾改「雜奏」曰「雜進」，無甚意義；略見首章五代節之末。至宋金，「雜劇」之外，又有「雜扮」，或以爲扮而不演，非；略見下文參軍戲節。至元代之戲劇及後人對於元劇之認識中，「雜劇」一辭，乃空前顯著！明代從而延續之，以至於清，乃與彼不以「雜」名，而曰「院本」、曰「南戲」、曰「傳奇」者，同時並行。——兩千年來，此等樂伎之遞嬗與發展，亦正可就此名稱上之云「雜」與不云「雜」者求其故，乃戲劇史上一不可少之題材。其中若「雜奏」之作用何在，及「雜劇」之創興何時，乃吾人所尤不可忽者也。

李文饒文集一二、全唐文七〇三論故循州司馬杜元穎追贈之第二狀曰：

比聞外議，皆以元穎不能綏撫南蠻，又無備禦，責此二事，以爲愆尤。……蠻退後，京城傳說：驅掠五萬餘人，音樂伎巧，無不蕩盡！……臣德裕到鎮後，差官於蠻，經歷州縣，一一勘尋，皆得來名，具在案牘。蠻共掠九千人；成都郭下、成都華陽兩縣，祇有八十人。其中一人是子女錦錦，雜劇丈夫兩人，醫眼太秦僧一人。餘並是尋常百姓，並非工巧。……

據新、舊書杜元穎傳，南詔攻掠成都，在文宗大和三年，公元八二九。舊書曰：「大掠蜀城玉帛子

女工巧之具而去。」新書曰：「蜀之寶貨工巧子女盡矣！」盧求成都記序則曰：「工巧散失，良民殲殄，其耗半矣！」元穎因此獲罪，貶死循州。德裕進此狀爲之申雪，重在辨明被掠人數不過九千，而堪稱「音樂伎巧」、非「尋常百姓」者，不過四人。其中第一人「子女錦錦」，若就「子女玉帛」之普通意義言，不過少女而已，仍尋常百姓也，何「音樂伎巧」之有！今德裕既從五萬餘人之浮數中，核實爲九千；從「蕩盡」、「盡矣」、「耗半矣」之誇辭內，核實爲四人而已；且所據者，乃派遣專吏，向各州縣實地調查所得，而載在案牘，以奏其君者，與一般傳聞或揣測，或野史筆記、私家著述所見者不同，其眞實性顯然甚高！所指出之男女四人，宜皆確切爲「音樂伎巧」無疑，不復有冒濫於其中。則「子女錦錦」，勢非屬於「音樂伎巧」不可，惟有與下文所謂「雜劇」者相聯繫，訂爲演雜劇之女優；捨此，在狀辭或所據之案牘內，若錦錦者，實別無取得「音樂伎巧」身份之道也。其次「雜劇丈夫兩人」，爲「音樂伎巧」，無問題。曰「丈夫」，正爲有別於上文之「子女」而發，亦足證「雜劇」二字之義，在原文內，乃貫通上下者，並非專限於後面「丈夫」而言。最後一人，既係眼醫，其爲工伎，當無待言。「太秦僧」即大秦景教徒。武宗毀佛寺勒僧尼還俗制、及李德裕賀廢毀諸寺德音表，均稱「大秦穆護祆二千餘人，並令還俗」。唐制有「伎術官」名目，包含天文、音樂、醫術及陰陽卜筮，見武后定伎術官進轉制。

曰「雜劇」，既出於地方調查所得，應爲民間與伎藝人所用之原辭，未經文人士大夫之修飾或擬古

者，則其現實性亦顯然甚強！近人向達蠻書校注七引德裕此狀，並曰：「可見『雜劇』之名，唐已有之，不始於宋也。」

或曰：謂第九世紀之初，我國已有雜劇，且爲男女合演之眞正歌舞戲，其事有可能乎？曰：有！且毫無足異；其實際之創始，甚至更早於此時。惟於當時戲劇伎藝已經發展之一般情況，設若不甚了了，對此必難置信。以此時而產生雜劇，已早有其鮮明之客觀背景存在，並非一件孤立或偶然之事。試看唐代著名之歌舞劇如義陽主、西涼伎等，約先二十餘年已經風行；「歌聲徹雲」之陸參軍戲業已開展；當時生旦戲成熟之程度，甚者已有流入「猥褻之戲」一途，至於家人父子不能同看；傀儡歌舞戲之成就已繁複至依據所用主要樂器而分類，有所謂「盤鈴傀儡」者，盛於民間。……俱略見於首章論中唐節，可以參看。在此等情形下發現「雜劇」之名，而又屬「音樂伎巧」範圍以內，謂之爲眞正之歌舞戲，尙復何疑？或又曰：謂唐代之西蜀邊陲已有此項歌舞戲之「雜劇」，而關中或淮南諸道，文物素著之區，反無所聞，其事有可能乎？曰：能！亦毫無足異；料其實際之存在，必不限於西蜀一隅也。茲姑就其已發現此項名稱之地點言：西蜀當唐五代時，戲劇造詣之水平原本甚高。以此地而有此類雜劇，亦絕非偶然或孤立之事。試看唐代弄假婦人伎之尤能者在蜀，長安所有，甚至不如；歌舞劇布景之效果最高、而見於記載者，亦在蜀；唐代歌舞諷刺劇之內容與形

式俱精，有如麥秀兩岐者，亦產生於蜀；歌舞武打戲之表演認眞者，亦在蜀。……以唐五代地方戲之表現言：蜀戲可云冠天下！「天下所無蜀中有，天下所有蜀中精！」其說已具於首章論五代，可參看。——總之：此項「雜劇」之產生，正在時代與地域，雙方客觀條件俱已完備之後，於一般文化發展之原則頗爲符合。論我國之歌舞劇，最遲已有於漢；演變至晚唐，總結於西蜀之有雜劇一事，遂爲後此發展於宋金元明八百年間種種類型之雜劇，立下不磨之基礎，豈非我國戲劇史上一件大事乎！

明胡元瑞曾一再曰「唐時所謂縱旧雜劇」，「唐宋所謂雜劇」云云，不爲無據，詳下章踏謠娘及下文參軍戲等節。

至於此項雜劇之演員，爲男女合班或合演，甚至所有男女乃家屬關係，亦完全可能。試看同在第九世紀之初，浙東俳優團體「周家班」者，即由周季南季崇兄弟，及崇妻劉採春等合組而成。安知彼錦錦者，非即西蜀之劉採春乎！關於「子女」二字，亦尙可能有另種解釋。禮記樂記曰：「及優侏儒，獶雜子女。」與錦錦大致同時之丁公著曾斥穆宗曰：「沉酣晝夜，優雜子女。」凡此「子女」，實皆等於戲劇脚色中之曰生旦。參看四章生日節。曰「子女錦錦」者，可能謂其於演劇之伎藝中，兼擅生旦二色也，與新、舊書紀此事所謂「子女」之義不同。此雖臆說，於事、於理，均能貫通，不妨存之，以俟續討。再從宰相或節度使眼光看來，雜劇人旣屬於「音樂伎巧」之範圍，便有別於「尋常百姓」，而此種人在變亂之中，若能損失不多，便足以寬慰皇帝，並減輕前任節度使失職之罪，

然則當時民間藝人之地位，尚不算甚低也。

茲按上文所提綱領，分別辨明何謂歌舞與何謂角觝。

何以辨明歌舞始見戲劇？曰：唐代歌舞盛行，爲學者先入之見，意識中每每過分誇大。於是凡遇稍涉歌舞者，無不歌舞目之；縱有歌舞戲當前，確已是戲，亦多被上項之誇大主觀所吞沒，終於不見，無從分辨。故必須先將唐歌舞之極限劃清，然後作機械地檢驗：凡未逾此限，便是歌舞；既逾此限，便是歌舞戲；庶可不誣、不枉。

歷代雅樂歌舞，均在郊廟。唐郊廟中，尚無演戲形迹，可不論。北周書崔猷傳，謂「太廟初成，四時祭祀，猶設俳優角觝之戲」，乃極罕見事。至唐代燕樂之歌舞，不外六型：（甲）大曲儀式歌舞，亞於雅樂舞，適應嘉賓之禮，有文舞、武舞之別，奏於坐立部伎，舞郎成隊。如慶善樂與九功舞，破陣樂與七德舞之類是。（乙）大曲普通歌舞，已脫離儀式，有軟舞、健舞之別，爲士大夫宴享所用；或獨舞，或對舞，如霓裳、柘枝、胡騰、胡旋之類是。（丙）雜曲普通歌舞，亦分軟健二性，士大夫宴享所用。樂隊而外，歌舞以一二人任之，如楊柳枝、浣溪沙、遐方怨、鳳歸雲等是，有敦煌舞譜可憑。（丁）雜曲著詞小舞，專門爲酒令所有，歌曲、舞容，均較簡捷，一人任之，便於催酒而已。如三臺、調笑、轉踏、上行杯、下次據之類是。（戊）雜曲踏歌，室內或露天，適於羣衆集體爲之；如踏歌詞、繚踏

歌、隊踏子、蔥嶺西之類是。（己）百戲歌舞，如五方獅子舞之合太平樂等是。他如驅儺之類，戲假而爲歌舞者，亦可附見。——以上六型，所以劃淸爲歌舞而非歌舞戲者，分明基於不演故事，與無戲中說白之兩點。一旦內容有故事，或伎藝涉說白，雖記載簡略，表現模糊，亦非認爲歌舞戲不可；不能抹殺其戲劇性，而含混抽象，概視作歌舞而已。蓋如上文去蔽節所云：時代使然，不能要求唐人之於此事，專爲啓發後世之需要而敍述詳明也。此種說白，指劇中人按所扮人物身份之代言，並不指舞郎以外之人，從旁致辭作敍述或頌揚。

準此：上表內第二列「體」之合生、弄婆羅門、掐彈等，均當肯定爲歌舞戲之體，第三列「戲」之西涼伎、義陽主、鳳歸雲、神白馬等，均當肯定爲歌舞戲。西涼伎內胡人之致辭，與柘枝舞內俳優之致辭，顯然兩種性質。盧肇湖南觀雙柘枝舞賦云「諧優飾辯以縱橫」，又云「詞方重陳，鼓亦再歇」，疑是當時規模較大之游藝組合中，特設說話人，爲諸藝分別致辭耳，初非登場之柘枝舞童兼作諧優，於舞時或每一節終時有所陳辭。俳優若於歌舞以外作敍述或頌揚，而非融於歌舞中之作代言者，當非上文引杜書所謂「雜奏」之含意。自唐以來，詩賦譜說中形容柘枝舞者，不爲不多矣！但從無一語道及其內容應比附於何種故事者。故唐宋柘枝舞雖均有高度之發展，入高麗後，結合彼邦形式，變化尤著，見樂學軌範。但始終止於歌舞而已，未嘗跨入歌舞戲之境地。試將盧肇湖

南觀雙柘枝舞賦與岑參玉門關蓋將軍歌對比，於此尤爲顯著。蓋賦述二女伎對舞之首尾層次，非常詳細，但無一字及故事，便是普通歌舞；詩述美人一雙作伎，於歌曲外，曾及秦羅敷與「使君五馬」，分明演故事，便是歌舞戲。王國維戲曲考原亦曰：「柘枝菩薩蠻之隊，雖合歌舞，而不演故事，亦非戲曲也。」惟許史曰「若柘枝舞曲，則已入戲劇範圍矣」，殆因曲辭「將軍奉命即須行」一首，頗類演故事之故，說詳五章首節論劇本。唐之霓裳胡旋等舞亦然；惟胡騰舞因早已被採入西涼伎劇，應當別論。舞也，戲也，自有其領域與界限，表見於事實，非吾人可任意出入，一從所好，漫無標準者也。

何以辨明角觝始見戲劇？曰：正與上述辨明歌舞者同：免使明明是戲者，被不求甚解或成見太深之人又強派入角觝，以形成所謂「斷代限體」之錯誤也。試看近代戲劇之體制既已分明，戲中任意融化歌舞與武打，任意穿插雜耍，都無問題，不聞有人因其所融化與穿插者，便動搖其本身之爲戲劇。惟有對於金元以前之古劇，學者每操不同之尺度，且近於苛刻；每執其曾同樣融化歌舞或角觝一點，輒否認爲戲劇，而但歌舞之、角觝之而已。即有絲毫不合角觝性質，明明已具歌舞戲條件者，亦因「斷代限體」之故，必強派爲角觝，不求甚解，夫復何言！

此種情形，始自王考，蓋於唐詩宋詞之後，王氏欲特別表彰元曲一體之文章，遂覘劇本之有無，即戲劇之有無；不見唐宋之劇辭，便是唐宋無戲劇；忽見元曲文章美，便是元代戲劇突興。既有如

此之成見存在，對於唐戲縱勉強尋跡，亦終不免掉以輕心，甚至恣其曲解與武斷耳。更有號稱「隋唐戲劇」，而爲特闢一門曰「角觝戲」者，如馮沅君之中國文學史稿是。內容卽指隋代所有戲場八里、演員三萬人之「角觝百戲」，不過在名稱上刪去「百」字而已。於唐代情形如何，却無說明；且以此與歌舞戲、傀儡戲、滑稽戲並列，共指爲隋唐之四種戲，實亦未妥。因如此將百戲與戲劇混合不分，在唐戲言，是對其戲劇性作總削減也！使人於唐戲益感幼稚，而加以不應得之輕視；比之將唐戲強派入角觝者，初無大異。

按史記一二三大宛列傳：「於是大觳抵，出奇戲、諸怪物，……及加其眩者之工。而觳抵奇戲歲增變甚盛，益興！」文穎注：「名此樂爲角抵者，兩兩相當，角力，角技藝，射御。」是奇戲原在角抵之外，不必皆屬角抵；增變既多，自不必守原狀，則又可在原角抵原奇戲之外。（首章溯源（十）曾體會史書所見「奇伎異藝」爲角觝百戲，而「淫褻」「鄙褻」等爲生旦戲。近人黃每戡說角觝奇戲，於二者曾嚴加判別。惟專限角觝爲武技，而未闡明「兩兩相當」之義，尚嫌不足。）史記八七李斯傳：「是時二世在甘泉，方作角觝俳優之觀，」李斯不得見。」分明謂俳優在角觝之外。俳優不但言詞詼諧可聽，且有容態可觀，益屬顯然。（惟此爲科白戲，非歌舞戲，詳下文。）卽專就角觝論：其構成之條件，無論所角爲力也、藝也，既曰「角」，要必成兩兩相當之勢而後可。（史記樂書：「蚩尤氏頭有角，與黃帝鬪，以角觝人。今冀州爲『蚩尤戲』。」梁任昉述異記謂秦漢間冀州有樂，

名「蚩尤戲」。其民兩兩三三，頭戴牛角而相觝。漢造角觝戲，蓋其遺製也。後魏楊衒之洛陽伽藍記：「有羽林馬僧，相善觝角戲，擲戟與百尺樹齊等。虎賁張車渠，擲刀出樓一丈。帝亦觀戲在樓，恆令二人對爲角戲。」均可參考。高承事物紀原九：「角觝」今相撲也。漢武故事曰：『角觝共六國時所造。』史記：『秦二世在甘泉宮作樂，角觝。』注云：『戰國時，增講武以爲戲樂相誇。角其材力以相觝觸，兩兩相當也。漢武帝好之。』白居易六帖曰：『角觝之戲，漢武始作，相當角力也。』誤矣！」以此考驗張衡西京賦內所述，如「女媧坐而長歌，……洪厓立而指揮，……」在作者不過撮舉其伎之概略而已，初非所有之情節與表現，已全然在此。即此概略之中，亦不能謂扮女媧與洪厓者，乃在觀衆前兩兩相當，彼此角藝，即無從枉之爲角觝，或其「餘風」。不然，後世戲劇凡由二腳色同時登場者，皆爲角觝，皆非戲劇矣，果乎？近代江蘇無錫之地方戲，多男女成對，表演愛情者，曰「對子戲」，在東北之地方戲則曰「二人臺」，抑能派爲角觝否乎？

西京賦又曰：「東海黃公赤刀粵祝，冀厭白虎，卒不能救。」太平廣記二八四鞠道龍條，引西京雜記：「葛洪云：余少所知，有鞠道龍善爲幻術，向余說古時事，有東海人黃公」云云。其伎僅一人登場而已，更無兩兩相當之勢在，本不應屬角觝。若人之厭獸，在舞臺上表現，可虛可實。使仙怪人格化，或形象化，以表達人之某種願望，正戲劇作用之一。凡此在後世戲劇中皆所常有，未聞皆指爲角觝也，何耶？亦解釋之不同，欲戲劇之則戲劇之，欲角觝之則角觝之耳。王氏戲曲考原謂黃公厭虎、

洪厓指揮等，乃演「仙怪之事，不得云故事」，自非通論，上文去蔽節已辨之，周史並有申說。周氏曰：「其實王氏未免拘執。如希臘悲劇，其本事多半取材神話，甚至神人不分，鬼靈雜出，不見得卽被否認其戲劇地位。按所謂故事，在戲劇方面言之，祇要是有情節、有意義，不必定爲歷史故事，始可表演於舞臺。否則古今中外，不乏敷演天堂地獄、神仙鬼怪的戲劇，豈能一一爲之甄別！況且女娥洪厓，並非全出寓言；東海黃公且作挪揄巫覡的演出，更不得與仙怪之事視同一例了。」惟周史稱黃公之伎，爲具有情節的角觝戲，亦何扭捏之甚！既有情節，何以不能直截痛快，認爲歌舞戲乎？其故何在？捨斷代限體之主觀爲蔽外，誠無說足以解釋。試看西京雜記三指此事曰：「三輔人俗用以爲戲，漢帝亦取以爲角抵之戲焉。」足見同此東海黃公故事，當時原表現於不同之兩種伎藝中，何能專一擴大漢帝之所貸，而抹殺三輔人俗之所爲歟！近人趙景深中國文學史新編指此戲曰：「這一項，可以說是百戲中最近於戲劇的了。然而也祇是簡單動作的重複，等於現今的扮『鷸蚌相爭』一般。」動作簡單，猶可以見，若對此戲有「重複」及「鷸蚌相爭」之想像，未知何說。

魏書注引司馬師等所奏：廢帝使小優郭懷、袁信等，「作遼東妖婦，嬉褻過度」，亦未見有所謂兩兩相當者在也。而王史曰：「或演故事，蓋猶漢世角觝之餘風也。」盧論更一味附和勦襲曰：「作什麽遼東妖婦！大約就是角觝的餘風而已。」至何謂「角觝」，何謂「餘風」，盧氏均不暇計及。南齊東昏侯日間「躬事角抵，昂首翹肩，觀者如堵」，固爲檐橦能手，百戲專家；然夜在含德殿「吹

笙，歌，作女兒子」，則完全爲弄假婦人，演歌舞戲，料必又廻腰竇眼，無限風情；惜乎不能容「觀者如堵」，故於夜閒隱祕爲之。二者在伎藝上，分明異類、異型，終不能謂東昏侯夜閒之爲女兒子，卽其日閒逞能於橦木之「餘風」也。初唐所謂猥戲、褻戲，中唐所謂猥褻之戲，分明卽魏遼東妖婦伎，及南齊作女兒子之遺。向使盧氏聞之，必又曰皆「角觝餘風」而已。但後世花旦戲之妖冶嬉褻者亦衆矣！其有別於「妖婦」與「女兒子」者究何在？向又未嘗聞盧氏曾概指爲「角觝餘風」，何耶？角觝範圍，何至於一寬至此，無所不包！角觝之對於他伎，亦並無征服之、臣屬之之權威。他伎既明明另有其特點——演故事，有說白——並非兩相對抗之制，又安從強其相屬歟！明胡震亨唐音癸籤「樂通」三論唐散樂曰：「或寫象人物詭弄，或呈炫藝絕角劇。」上句指戲劇，下句指角觝，初未混而一之。蓋如「遼東妖婦」一類之伎，既於寫象人物中從事詭弄，當然卽非互相爭角之呈炫，此理固極淺顯。盧氏失之於「寫象人物」，與周氏失之於「具有情節」，實同一方向也。王考以後諸家，主觀上先限定漢代祇許有角觝一體，不許有他，他體於漢以後已另行支配，不容相越；然後對漢唐閒所有伎藝，乃無往而不「角觝」之，或「餘風」之，說法雖殊，趨向則一，成見爲祟，一至於此，良可慨已！論漢唐古伎，將百戲混入戲劇者，頗不乏人。顯著之例，如近人黃公渚洛陽伽藍記的現實意義（文史哲一九五六年十一期。）云：「唐以前提到戲劇的，僅有此書，（指洛陽伽藍記。）這也

應屬研究中國戲劇史的重要文獻。」按洛陽伽藍記中所述伎藝，如「吞刀吐火」、或「飛空幻惑」等，都是百戲，別無提及戲劇者，彼此實不能相代也。洛陽伽藍記似不能算戲劇史之重要文獻。

魏晉以後，經過南北朝隋之變化，至於唐，歌舞戲益發達，演故事益廣泛，體裁益多！王考之斷代限體不得不稍稍擴充之，於唐乃指定為「百戲」，不復云「角觝」。王氏謂代面、撥頭、踏謠娘等，雖為歌舞戲，但「當時尚未盛行，實不過為百戲之一種。蓋漢魏以來之角抵奇戲，尚行於南北朝，而北朝尤盛！周隋雖侈靡踰於漢代，固未有大異也」。實則角觝奇戲之與歌舞戲，並非不能並行並存者。歌舞戲之行也，無須角觝奇戲先讓位。王考所據，僅史書述帝王之提倡，及一二詩人紀京都之情形而已，其未足以該各代朝野之全貌則顯然。王考謂「元帝初元五年，始罷角抵。然其支流之流傳於後世者，尚多，故張衡李尤在後漢時，猶得取而賦之」。支流傳於後世者固多，散於民間者尤不可勝紀！政府此種禁罷之舉，效果祇見於宮廷或京都，若民間或地方，則適得其反：凡政令所罷者，必轉盛也。首章踏謠節述玄宗朝種種禁斷，無不如此，可推。故王考所舉魏書隋書與薛道衡詩，顯然祇能代表當時一部分事實而已。同一歌舞戲也，在金元以後，至於近世，則可以離開同時存在之百戲而獨立；在南北朝，則非強派入部分事實之百戲不可，其故何在？誠不可解。未思百戲是藉肢體、機械、動物等形象之表現，用以驚人而已，作用初不在感人。歌舞戲則不然：即使初期幼稚，畢竟賴故事關目之演進，聲、容、語、諸藝之綜合，表達情志，使觀衆感發。在後世，祇見百戲

為戲劇服務；在古代，却須強派戲劇為百戲之附庸。因貫徹「斷代限體」之故，戲劇一科，乃必不能為漢魏南北朝而開。似此所為，已非根據歷代戲曲之事實以寫戲曲史，直根據所欲寫之戲曲史，以派定歷代戲曲之地位與性質而已，豈不異哉！譬如漢代書法，雖以隸體為最普遍，然而未嘗不許其同時創急就章草；終不能謂急就章草，猶隸書之餘風也。又譬如後漢張衡既已能創候風地動儀，使隴西地震，應於洛陽之龍機，（後漢書張衡傳。）與近代地震儀，同一表現矣，前漢張禹何以獨不能因洞習音聲之故，遂演出歌舞戲，與近代戲劇同一機軸歟？是果張禹若能創歌舞戲，乃超越歷史之限制，為足異歟？抑如王氏等斷代限體，必不許漢晉南北朝有眞正歌舞戲者，為足異歟？

王考以角觝蒙歌舞戲之偏識，雖未直接施諸唐代，其於唐代雖又曾曰「所謂歌舞戲者，始多概見」，然結果王氏僅舉「本於前代者四，（大面、鉢頭、踏謠娘、參軍戲。）出新撰者一（樊噲排君難）」，遽曰「唐代歌舞戲之發達，……止於此矣」，何歟？果如所言，又安見其「始多概見」？分明主觀上仍深受此種偏識之影響耳。例如段錄之列弄賈大獵兒，王氏非不見也，必以為名稱似百戲，遂百戲之；羊頭渾脫明明由「羊頭」見故事，由渾脫見歌曲與舞，顯為歌舞戲，王氏亦非不察也，必因與上文論周史之誤會同，（見首節唐人分類末段。）亦目之為百戲耳。周史首因認明演故事乃構成戲劇之主要條件，而肯定代面、鉢頭、蘇中郎一類之「歌舞」（周史於此，祇承認三者為「有故事情節的歌舞」。）為正宗。又因段錄

曾將此三伎與尋橦、跳丸等同屬鼓架部，遂疑三伎亦爲前代百戲中之某一種類，於是爲作結論曰：「中國戲劇的形成，其爲發端於散樂的百戲無疑了。」原文已見唐人分類節之末。馮沅君古劇說彙十六頁亦曰：「後來的戲劇，是從古百戲演變出來的。」其將歌舞戲強派入百戲中，固與王考殊途同歸；其指戲劇發端於百戲，顯亦先受王考於論述漢晉南北朝伎藝中，過分強調角觝百戲之影響也。

角觝在唐，每稱「手搏」，又稱「武戲」。通鑑二四六：武宗「頗好田獵及武戲」。注：「謂毬鞠、騎射、手搏等。」又稱「相撲」，因話錄云：「文宗有事南郊，本司進相撲人。上曰：『我方清齋，豈合觀此！』左右曰：『舊例。』上曰：『此應是要賞物。可向外相撲了，與賞，令去。』」又唐周緘角觝賦云：「前勁後敵，無非有力之人，左攫右拏，盡是用拳之手。」——凡此表示，均說明「角觝」之中，絕不容混雜「戲弄」，二者在唐，仍各有領域。通鑑二四一載穆宗元和十五年二月事曰：「丁丑，上御丹鳳門樓，赦天下。事畢，盛陳倡優雜戲於門內而觀之。丁亥，上幸左神策軍，觀手搏雜戲。」同一條史文內，於當時雜戲分「倡優」與「手搏」兩種不同，正爲判別角觝於戲劇之外也，其明如鏡！唐尉遲偓中朝故事云：「每歲櫻桃熟時，兩軍各擇日排宴，倡優、百戲，水陸無不具陳。」後蜀馮鑑續事始：「教坊，唐玄宗開元三年立教坊，以居倡優曼衍之戲，因置使教習之。」「倡優」指戲劇，「曼衍指百戲。五代王仁裕玉堂閒話謂僖宗「光啓年中，左神策軍四軍軍使王卞，出

鎮振武，置宴，樂戲旣畢，乃命角抵」。陶穀淸異錄「十樣佛」條，列舉十樣禿首之人，五曰優伶，六曰角抵。」足見唐代優戲與角觝百戲之間，分別甚嚴！並未相混。宋龍明子葆光錄顧氏文房小說本。二曾記一事云：「主人今日特爲北使置設，出歌舞戲劇。正樂之次，忽有三二十兒人，唱嗽而出！……」以下述相撲之戲，蓋角觝也。所謂「歌舞戲劇」，可能爲普通歌舞與參軍戲等，但亦可能爲歌舞戲，卽所謂「正樂」是也。歌舞戲演畢以後，始出武伎爲角觝。看他於戲劇與角觝之間，所劃界限，何等淸楚！曰「兒人」出場，顯然嚴別之於歌舞人或戲劇人之外，因後二種人作伎文雅，實不得謂之「兒」耳。龍明子之世次不詳，所稱「北使」，多數爲北宋之指遼，所記情況，當屬北宋，惟亦可藉以窺測晚唐五代情形之一二。——以上四事，足爲此處「辨明角觝以見戲劇」之正面例證。至於編末附載唐優語之第二事，謂角觝之戲內，假作吏部令史與水部令史相逢，忽然倒地，謂之「冷熱相激」，明明是參軍戲內之弄假官。當時角觝內是否偶有演情節者，雖不敢必，若此曰角觝，應是記述者假借之語耳。已見首章去蔽節內。

以上從歷史觀、比較觀，使唐代歌舞戲從普通歌舞與角觝百戲等不同之蔽障中，脫穎而出，還其本來面目，已頗費力。顧此猶不過是第一步工作而已，尚有第二步工作在。因從王考起，對於通典已見「散樂歌舞戲」云云，雖不能不承認唐有歌舞戲，但爲欲獨特表元曲元劇之創造，對我國所謂

「眞正戲劇」之開始，必須派定在金元，仍不得不稱唐歌舞戲並非眞正戲劇，理由乃唐歌舞戲尙無說白，劇曲又不代言而成套。是王考等所謂「歌舞戲」，與本書之所謂「歌舞戲」，含義根本不同：王考等認爲「其去眞正戲劇尙遠」；本書認爲唐歌舞戲既有故事，用代言，具說白，已是眞正戲劇；比全能戲猶差者，僅在舞多科少，表情不足而已。爲繼續辨明此一點，使一般人認識唐歌舞戲已是眞正戲劇，勢非再有第二步之工作不可。惟此層在前節分類，已經詳明，（一九五頁）。此處毋庸重復，所當特爲提示者：必須結合此節之第一步，與前節之第二步，聯貫體會，然後於唐歌舞戲之造詣，始能得其眞象；若專就本節以求，仍有所未至耳。

於此綜合以上諸說，試爲結論曰：過去因於散樂、百戲、戲劇、角觝、歌舞、歌舞戲等名詞之含義，及其伎藝之特點，解釋有欠嚴正，如陳寅恪狐臭與胡臭一文內，謂「竿木之伎，本屬唐代立部伎之雜戲，凡柘枝舞者」，將百戲混入歌舞，所據乃白居易新樂府之立部伎，僅係中唐之變，並非初唐盛唐之始與常；儀南揚戲劇概論曰：「雜劇爲百戲之總稱」；此處曰「百戲」，無論爲廣義或狹義，均難云以「雜劇」爲總稱。楊蔭深中國游藝研究論唐雜戲云：「『雜』亦與『百』意同，……或稱百戲，或稱雜戲，並無一定。」但北朝迄唐，「雜戲」含義頗與「雜劇」相附，去百戲爲遠，詳唐代能有雜劇嗎稿內。周史論唐戲，謂其「雖已形成另一部門，但仍未脫離另一樂部。俳優一項，便兼有漢魏六朝遞傳下來的百戲」。又將百戲混入俳優。今馬戲團內，雖必備一二小丑，但一般俳優終不能兼百戲耳。至於清程庭鷺暇錄，疑「大末念戲」爲角觝雜戲，或雜劇科諢，詳四

宋末酸節，尤爲特例，對於近人之認識戲劇與百戲，更是起混淆作用。角觝之義，不可濫事推廣。周貽白在中國戲劇的起源和發展一文內，劃由漢迄唐之戲劇皆爲角觝戲，其說牽強附會，難以自圓。周氏先依從王考及戲曲考原，定「東海黃公」劇爲「廣義的角觝」，然後乃舉魏戲「遼東妖婦」、唐戲「格獸復仇」、踏謠娘，甚至參軍戲，皆屬之角觝。有關踏謠娘部分，另見下文。「遼東妖婦」明明是弄假婦人，即後世之生旦戲，周氏却認爲與「東海黃公」同一基礎，乃角觝戲中之作故事表演者。果爾，後世戲臺上之生旦二色，或相和諧，或相對抗，都是角觝戲歟？試問妖婦惑人，嬉褻爲歡，何來角力摔交之廣義？「格獸復仇」之主題在勸孝，「東海黃公」之主題在獄老，二者相去甚遠；一在漢，一在唐，且隔離七八百年，而周氏竟謂二伎結構是「一個整本的前後兩段」，意在加強其所謂「角觝傳統」之說。周氏解釋參軍戲爲角觝，其說支離徭甚！謂「參軍戲基本上是用兩個角色作爲相互對待，從而顯出其係一智一愚，原則上實爲一種詞鋒上的角力，——屬於狹義的角觝戲的路子」。此處所謂「狹義」，應改爲「極廣義」，方適合。因周氏固承認「在角觝戲，是以相撲或摔交爲主」。今舉舌戰詞鋒之鬭智亦爲角觝，豈非其廣義乎？何從反謂狹義？更疑問：如舌戰羣儒、打鼓罵曹、宮門帶等京戲中之詞鋒角勝，無論廣義、狹義，其結構果皆唐代之參軍戲，亦即等於漢代之角觝戲歟？料知周氏必不贊同。吾人對於今劇，知尊重，對於古劇亦當尊重，然後歷史眞象可明。且在社會發展中，充滿矛盾；在反映社會現實

之戲劇中，必亦充滿矛盾。矛盾所在，必相爭：或以力，或以智。循周氏說，而稍稍擴充，則古今中外之大多數戲劇，皆可歸入角觝戲類，僅「角觝」一名，已足該括，連「戲劇」之名亦可廢。然而如此果能了事否乎？

又另有「斷代限體」與「元劇突興」等一貫之成見，相承不輟，對漢唐間千餘年伎藝之形質，遂多模糊影響，混亂牽纏之處，亟宜有以廓清與端正。大概在我國古代之伎藝中，先有歌舞，以較爲規律之聲容著；繼有俳優，以較爲自由之科白著；二者分別發展，至遲在漢代，聲容與科白，即已互相結合爲體，而溝通爲用，敷演故事，成爲歌舞戲。即「俳優歌舞雜奏」。對當時之百戲、角觝等，正面雖似系屬其下，實際則已比肩並行。但百戲表現形象，戲劇表現情志，在本質上，截然不同，無從混作一事。角觝則必須兩兩相當，彼此對抗，普通歌舞則原無故事與說白，二者並難用以蒙歌舞戲。自後歌舞戲日漸發達，迨唐而受胡樂、胡舞、胡戲之刺激特強，又與當時社會盛行之傳奇、小說、講唱、詠語，見下節合生引國史補語。種種文藝，互爲影響，代言問答等已普遍深入，於是循伎藝發展之自然趨勢，已有融樂、歌、舞、演、白五事，以共同推進故事，加強表情，提高效果者，我國戲劇之體制，至此實已完成。從此百戲有轉供戲劇穿插運用之必要，並產生武打戲等。倘舉此歌舞戲發展情形，再與彼同時存在、分鑣並驟，而內容豐富、作用恢宏之參軍戲聯合以觀，應認識我國戲劇至於唐代，實已有

相當之廣域與深度。由五代遞入遼宋金元，所承受於前代之遺產者不爲不多。既然席豐履厚，基礎已固，欲圖開展，自已不難：或濬發先河，或爬梳餘緒，遺規在前，踏跡而進可已。宋元以後戲劇之對唐戲，勢必與詩、文、書、畫、音樂、雕塑之衆藝，同在歷史源流、啓承推演之一條大軌轍中，何嘗能跳或獨異！除元曲之文章，有其特點，前所未至外，初未見有何足稱「崛興」「突起」與「獨創」者耳。王氏戲曲考原，謂「戲曲一體，崛起於金元之間」。淸李漁一家言云：「元人所長者，止居其一——曲是也。白與關目，皆其所短。」則就元以後者比較如此，亦可參考。

至於唐代歌舞戲之實際進展如何，下文述合生、鉢頭兩體，及下章敍鳳歸雲劇，已較具體，可以考見，玆不複。劇本方面，歌舞戲因重歌曲，有歌辭曲譜之存在，較科白戲益具基礎，故五章所錄戲曲有二十首。更於唐代傳奇文藝中，發現一種於演故事之外，兼具歌曲、科泛、場面者，與歌舞戲之劇本，亦頗相近，詳末章次節唐傳奇與唐戲，並可參閱。此外尙有唐歌舞戲所受之外國影響如何，應略有述。此層必須實事求是，不枉、不濫。大概首在音樂：除漢唐自有之清樂入戲外，接受外來胡樂而轉入戲曲，或原卽爲胡戲所有者，當必不少，拍彈之例尤著。次在各體：如下文所敍合生、鉢頭、弄婆羅門皆是。次在各戲：如蘇莫遮、舍利弗、神白馬等皆是，而西涼伎亦有外國關係。凡此，是則是，非則非；不必瓜蔓牽連，舉所有唐樂、唐戲，悉附於外國而後快，乃首章去敝之所已切

戒者也！如徐筱汀釋旦，強調新羅國在六世紀中葉，有「花郎」制度，以男扮女，遂曰：「新羅始終和唐朝保持親善的友好關係，在這二三百年中間，新羅的『花郎』制度，很可能的給予當時盛行胡樂期間的中國戲劇一種刺激，所以男扮婦人的辦法，很便當的就使用到唐朝的歌舞劇裏面去了。」唐令狐澄大中遺事亦謂新羅國「擇貴人與弟子美者傅粉粧飾之，名『花郎』，國人皆尊事之。」實則我國歷史上自漢以來，不斷有男扮女裝爲戲之記載，以云唐戲所受此種「刺激」，何止新羅方面所有！徐氏論旦，適見新羅資料，遂用以代替全面，過分偏重，祇云有此，不云有他，終未能切中事實耳。詳下章踏謠娘問題討論（五）。

以上於唐以前之歌舞戲，大致說明。若唐五代後、入宋金元之情形，非本文所應及，惟亦不妨就近人於此比較具體之說，撮舉要點，略申其意，作用仍在使唐歌舞戲應有之地位，因此益爲著明耳。王氏戲曲考原之結論曰：「戲曲之不始於金元，而於有宋一代中變化者，則余所能信也。」此說由於王氏本有兩種成見：一、歌舞戲惟當注重其歌辭；二、戲曲之演故事，必屬於成套長篇者。兩點實皆不確。歌舞戲應兼重樂曲、歌辭、舞容、說白與故事五項，戲曲不等於戲劇。戲曲有成套者，有聯章者，有單篇者，不拘一格。凡泥於戲曲非成套或聯章不能演進故事者，是忘戲劇之構成，尙有說白在也。王考五於宋官本雜劇所用曲體，認爲「敷衍一故事自覺不難」者，惟有多片或多調之聯套與一調之重複聯章，二

體而已。據上文所論，我國戲曲或歌舞戲。萌芽時期，宜遠屬上古；變化生長時期，宜泛指漢魏南北朝隋及初唐；至於成熟時期，宜斷在盛唐。若宋遼金元，當是成熟以後，多方發展之階段。元劇得元曲之文章，乃特殊際遇，益助長其光彩與作用而已，但並非戲曲發展過程中必到之境地。觀於近代戲劇，無論正統戲或地方戲，曲辭文章均不及元劇，而戲劇之進步則遠過元劇，可以知也。以歌舞戲之成熟斷在盛唐，有顛撲不破之條件五：一樂曲最盛，二舞容最盛，三歌辭體裁最廣，四說話講唱伎藝已甚發達，五傳奇故事新異不窮。詳首章法藏(十四)。近人凡從王氏之學說者，每認唐代為戲劇萌芽時期，而以歌舞戲之成熟在宋。夫萌芽與成熟之間距離如何？唐宋時代相銜，戲劇間之距離應不至此。何況現有資料中，尙明明表示唐所有之規模與進展，宋每未曾追及，則益難言唐萌芽而宋成熟矣。

宋歌舞戲成熟之說，以見於盧論者最為具體。盧氏論歌舞戲，所舉每一論斷，雖皆為宋而發，然並不完全中肯。若對唐，盧氏直未加考慮；此層亦王氏所開端。如戲曲考源謂唐戲至樊噲排君難曰「唐時戲劇可考者僅此」，接敍「至宋初，搬演較為任意」，下文所舉之例，首為孔道輔使契丹時，優人以文宣王為戲；對於唐代之弄孔子，則始終一字不提，因一提及此，則原謂唐戲已失其自由、不能任意之說乃破矣！結果不過「一面之辭」而已，豈足表現前後事實之眞象！茲借盧說立綱領，實際乃王氏戲曲考源之所舉。而逐條補其唐代之情形於其下，作比較研究。

另就宋歌舞戲之重要資料，補列一項於後。目的當不在破宋之成熟說，爲唐餘地；乃一面證明宋戲已在成熟階段之上，一面依據資料，指明其尚顯有未及唐代之處。至此中之矛盾，應如何體認與解釋，方爲確當，又屬別一事，非此處之所應詳。

盧氏於宋歌舞戲，曾舉要點八項，除（四）（五）（六）外，餘在王氏戲曲考原中俱已被否定，認爲「去眞戲曲尚遠」，其去「眞戲劇」之亦尚遠，自無待言；而盧氏反用作宋歌舞戲成熟之條件，豈不矛盾！爲盧氏辨，惟有認宋所謂歌舞戲者，尚非眞正戲劇耳，然而事實所在，可乎？否乎？如張協狀元之表現，豈尚得謂爲非眞正戲劇歟？宋官本雜劇二百八十種名目內，有一半聯繫曲名，謂非歌舞戲不可。盧書不列之於宋代歌舞戲之成熟一節內，而另爲專節，理解上似欠周匝。惟已指明曰「一方面是成熟的歌舞戲，一方面却已開金元戲曲的途逕」，則分辨甚確，一也。宋代南戲，據永樂大典內所傳三劇推之，必已爲全能劇，並足反映當時之歌舞戲必已發展至相當高度，二也。據此二點，故上文曰：宋歌舞戲已超過成熟階段，向前發展；若正臨成熟階段者，宜屬何代？曰：惟有唐耳。因唐代之歌舞戲，既已具備上文所述顚撲不破之五條件，其成果應足當此而無愧。然而近人能解此義者，頗不多得。自敦煌曲之具體情況大白於世後，此中偏見，當開始轉變。元陶宗儀輟耕錄論院本名目曰：「唐有傳奇，宋有戲曲、唱諢、詞說，金有院本、雜劇、諸公調。」夫唐有戲

曲，乃有眞戲曲，並非傳奇小說所能混充。此事爲前世之通人所不曉，有如陶氏云云，固矣，孰知其求得近代學者之承認，亦復艱難如此，何歟？豈學說風氣囿人，遂爾情隔勢禁，終於不能強求歟？

參看上文第二節之末駁敦易論唐宋舞劇與歌劇說，及五章伎藝各節。

綱領／項目	認爲宋歌舞戲成熟之條件：據盧論第三章宋戲之繁盛第三節宋代歌舞戲之成熟。	唐歌舞戲在宋以前已有之情形：及其他部門在宋以前之情形。	比較結果：
（一）詞體	詞體成熟時期，同時亦歌舞戲成熟時期。按此項關係，並非必然。	戲曲歌辭中，齊言、雜言，兼採並用。如鳳歸雲以雜言長調、純粹代言問答演故事，全宋詞內尙未見。	宋不如唐闊。
（二）重頭聯章詠故事	如蝶戀花十首詠「會眞」事等。戲與詞已接近。按詠故事尙非扮演故事；與故事接近，尙非與戲接近。此乃講唱，尙非戲劇。	唐有變文，詠故事兼講唱，如昭君變等，甚發達；有唱曲牌之「聯章講唱」，甚至長達百餘首；有說話一枝花，其中可能亦帶唱曲牌；更有詠史詩之講吟。（詳五章論說白。）	宋不如唐盛。
（三）隊舞	小兒隊與女弟子隊之隊舞，與戲曲最有關係。按此爲歌舞，尙非歌舞戲，關係尙不算大。	隊舞爲唐代特擅之伎，全隊多者至九百人。盛唐教坊女伎所舞尤精！但並不演故事，與歌舞戲界劃分明。	宋不如唐盛。

(四)致語	文人所作駢文。 按此獻於伎藝演出之前，不涉其本身。	唐樂舞中，早已有之（詳上文），惟未見有作駢文者（詳五章論說曰）。	唐不如宋雅。
(五)雜劇	聖節二大宴，小兒與女弟子各進雜劇，一場兩段。 按雜劇內容，王國維以爲卽滑稽諷刺，恐非。男女童之伎，錢南揚以爲卽南戲小雜劇。小雜劇之意義恐不如此。都城紀勝稱「小則劇」。	初唐演禮畢與合生，亦皆在殿庭大宴時，內容頗恣肆。盛唐教坊經常有「俳優歌舞雜奏」，如鉢頭、參軍椿等戲，內容頗複雜。至遲在晚唐之初，已有男女合演之雜劇。	宋不如唐恣肆，唐或不如宋具體。
(六)排當樂次	(甲)歌舞分舞頭、舞尾。 (乙)雜劇如三京下書。 (丙)雜手藝如祝壽，進香仙人。 按此或係百戲內幻術一類，非戲劇。 (丁)餘皆奏樂而已。	(甲)唐歌舞極盛，已有在宋前。 (乙)略如前項（五）雜劇所云。唐戲之原名，除樊噲排君難一二劇外，都不傳。 (丙)唐百戲甚盛，所謂「雜手藝」者，宜已有。 (丁)唐已有在宋前	唐之具體資料不備。（有六朝資料可參考，詳前章溯源戊。）
(七)傳踏	宋時已成熟的歌舞戲，小兒女弟子各十隊，其中拂霓裳隊，或與石曼卿之拂霓裳轉踏，述開天遺事者同。	宋男女童舞隊二十種，乃沿唐舞之編制，大多數可考。調笑轉踏，本始於唐，其制之詳失傳。顧名思義，調笑可能包含說	宋比唐有進展。

	按此種舞隊，應即上列（三）之隊舞，並非傳踏。因其中曾有一隊，同用拂霓裳曲，盧氏乃牽混爲一，並認全部舞隊皆爲傳踏，實誤。何況傳踏僅以女伎若干，結隊歌舞，其歌辭作敍述體，詠故事而已，並非按事中人物，化裝代言，去歌舞戲尚遠。參看三章鳳歸雲劇實例。	白；「轉」乃歌，「踏」乃舞。王建等辭，雖不詠故事，但可能另有詠故事者。宋改「轉」爲「傳」，已失其義。至於同調重頭聯章情形，已見上列之（二）。	
（八）大曲	（甲）僅有歌舞者——柘枝舞。 （乙）詠故事者——水調歌頭詠馮燕事，薄媚詠西施事。 （丙）部分演故事者——劍舞中略演鴻門會事。 按劍器舞被改爲劍舞，一異也；劍器大曲內，雜奏霜天曉角雜曲，二異也；情節離奇，甚至漢唐同場，三異也。	唐戲用大曲者尙未發現。據曲調情形以推求，則此類必較少，用雜曲者則甚多。故歌舞戲中，並無「動作有節，失去自由」之情形。鴻門會故事，在樊噲排君難劇內如何表現，不詳。但從名稱、樂曲及其他傳說推之，絕不如上列（丙）所表現者之簡陋幼稚，詳三章敍該劇。	宋不如唐靈活。
（九）官本雜劇段數	（甲）共二百八十本，一半著明曲調，必爲歌舞戲。	宋雜劇由唐之雜劇、雜奏、雜戲等來。盛唐宮中歌舞全出教坊。當時之曲日尙傳，	唐之具體資料不傳

（乙）夢粱錄分宋戲爲三類，第二正雜劇，乃滑稽諷諫。第三雜扮，乃滑稽調笑。其第一豔段，宜即官本或非官本之歌舞戲所在。

戲目不傳。但從教坊規模、人數、人物、分工情形、曲名含義，及其他資料看，教坊所爲，已有各種戲劇。惟除鉢頭、踏謠娘、參軍椿等外，每仍曰「舞」而已。詳七章論女優

五、合生

合生乃初唐歌舞戲之形式，已分明將歌舞託於生旦故事，而配以生動之表演，有時流於「猥褻」。其意義爲後世所未曾慮者，乃合生不但演故事，而且演時事。後世認爲演時事祇限於諷刺戲或參軍戲，必不能爲歌舞戲。不知唐戲在無限眞實之特點中，歌舞戲亦可演時事。此伎雖肇於初唐，在中唐猶得顯著之實例，因知其制固不斷保存於唐代。唐代許多歌舞戲，可能皆是合生，或其發展，特既無明文，不便強指耳。入宋以後，同名異義，另有說話體之合生，其伎中不但無演，而且無舞；不但無舞，甚至無唱，不得謂爲唐合生之流變。宋之合生，已有近人李嘯倉宋元伎藝雜考內之合生考，及孫楷第論中國短篇白話小說內之宋朝說話人的家數問題二文詳之，可參閱。惟李氏認唐宋合生爲二事，而對於唐合生毫無戲劇觀念；孫氏有此觀念，又強求唐宋合生之貫通。——二家

之說各有短長。

合生起於初唐，僅存之資料數條，皆發於中宗時文館直學士武平一一人。平一曾著景龍文館記，新書有傳，全唐文內亦有其著作。——三方面皆曾及諫演合生事，要以新書一一九所載最為詳備——

……後宴兩儀殿，帝命后兄光祿少卿嬰監酒。嬰滑稽敏給，詔學士嘲之，嬰能抗數人。酒酣，胡人襪子何懿等唱合生，歌言淺穢。因倨肆，欲奪司農少卿宋廷瑜賜魚。平一上書諫曰：「樂，天之和；禮，地之序。禮配地，樂應天。故音動於心，聲形於物，因心哀樂，感物應變。樂正則風化正，樂邪則政教邪，先王所以達廢興也。……伏見胡樂施於聲律，本備四夷之數。比來日益流宕，異曲新聲，哀思淫溺。始自王公，稍及閭巷，妖伎胡人，街童市子。或言妃主情貌，或列王公名質，詠歌蹈舞，號曰合生。昔齊衰，有行伴侶，陳滅，有玉樹後庭花，趨數驁僻，皆亡國之音！夫禮慊而不進即銷，樂流而不反則放。臣願屏流僻，崇肅雍，凡胡樂備四夷外，一皆罷遣。況兩儀承慶殿者，陛下受朝聽政之所，比大饗群臣，不容以倡優媟狎，虧污邦典。若聽政之暇，苟玩耳目，自當奏之後庭可也。」

全唐文二六八題「諫大饗用倡優媟狎書」，辭同。明刻曾慥類說六載景龍文館記曰：「殿內奏合笙歌，其言淺穢。武平一諫曰：『妖胡娼妓，街童市女，談妃主之情貌，列王公之名質，詠歌蹈舞，

號曰合笙，不可施於宮禁。』」於「合生」皆作「合笙」，不足憑；惟可知「合笙」之名，在明代固曾流行。既謂「武平一諫曰」云云，其非武氏之原著又可知。據新書所載，包含合生之伎藝、演員、演地諸方面，而伎藝之中，又有歌舞、科白、情節等項，可分述如次——

新書之文曰：「唱合生，歌言淺穢。」從明胡震亨唐音癸籤「樂通」二所表示者起，歷來之諸者於此，皆句讀曰：「唱合生歌，辭淺穢。」如此，合生變成唱歌，變成曲調名，「辭」便是歌辭而已，未免大失原旨！「合生」二字，至今尙無的解，或可認爲由兩人對面歌舞，科白情節相生之意。蓋合生之伎，不止於有唱，其唱且甚重要，故曰「唱合生」，猶今之演戲亦稱「唱戲」也。合生來自胡人，全爲胡伎——胡樂、胡歌、胡舞、胡戲。惟演者欲其情節聳動聽聞，乃就地取材，用漢人王公妃主之實人實事。歌辭、白辭，爲求觀衆瞭解，當亦用漢語。新書「或言」二句，在景龍文館記作「談妃主之情貌，列王公之名質」。足見是歌辭以外之談言，非歌辭所在之詠言也。曰「情貌」，指內情與外貌：內情分明是情事、情節，甚至情愛；曰「列名質」，語較費解，應指直接用王公眞姓名、眞爵里，無所避忌。此種有人物、有情節之歌唱與言談，將謂如後世之講唱乎？則明明有「蹈舞」在，證明其絕非講唱之伎。此種蹈舞，因有說白，故又知其必非全應歌唱之舞，足蹈手舞，以助表情達意而已；換言之，乃半蹈舞、半表演之動作也。故樂則淫溺，辭則淺穢，而容則

媟狎，舉非單純歌舞或單純講唱所能致。然後可以推斷曰：合生之爲伎，乃由兩人合演，一生一旦，一扮王公，一扮妃主；有悲歡離合之情節，以歌舞科白爲表現，實爲歌舞戲也。此種初唐歌舞戲之形式，影響唐代以後，乃至宋以後之歌舞戲者實甚大！孫楷第引應菴隨筆語，證明唐合生之用妃主情貌、王公名質，乃爲嘲笑。查隨筆原語曰：「古之優人，於御前嘲笑，不但不避貴戚大臣，雖天子后妃，亦無所諱。如唐中宗時內宴，唱回波詞是也。」孫氏略去末句「回波詞」三字不引，而以中宗所觀之合生戲代之，指作嘲笑，顯然未合。因唱回波詞，嘲中宗懼內，與合生戲演妃主王公之情史，二者相去甚遠！惟有清焦循劇說引王棠知新錄，指武平一傳所云曰：「合生，即院本雜劇也」，一語中的！清姚燮今樂考證緣起亦引王棠此說，並曰：「按此，則知唐玄宗梨園之戲，又本於此。」謂玄宗之梨園戲乃本於合生也。實則梨園有戲之說，是後人所設，於唐無徵。王氏與院本雜劇並舉，不欲有所分；實際合生於唐爲雜劇，於宋方爲題目院本。

初唐歌舞戲中之胡歌，調名未詳。清蒙古笳吹樂章內，有唐公主一調，可參考。周史曰：「合生亦爲當時胡部歌舞。」又曰：「唐代所謂合生，實以歌舞方式出之。」此因王考以來，凡言唐歌舞戲者，一貫放棄其歌舞以外之表現不談，原無足異。惟周史又曰：「宋之合生非復專唱蘇幕遮一類曲調的唐代合生了。」此語殊不可解。因蘇莫遮在初唐用於潑胡王乞寒戲則有明徵，詳下章蘇莫遮劇；用於他戲則無考。蘇莫遮雖亦初唐歌舞戲之一，但並非生旦戲，其表演另有特徵，又非合生所曾具，

二者亦相去甚遠。明王稚登與祉篇記樂部，有單合笙與雙合笙，爲樂曲名，與南北曲內之合笙喬合生等同。乃因宋伎「合生」與「喬合生」而發生，與唐合生無涉。

以言演員：在中宗前演合生之二胡人，一曰襪子，亦作「韈子」，應卽武平一所謂「妖妓」，必以聲色勝。四章論後世旦色之源，所謂「胡姐」是也。一曰何懿，應是生脚，扮王公者，其人不必爲女性。何乃西域康國分枝、昭武九姓之一。何民僑居長安者，皆以國爲姓。（日人桑原隲藏隋唐西域人華化考，及向達唐代長安與西域文明二書，曾詳考之，惟似皆未列何懿其人。後馮承鈞作何稠子考亦然。）襪子與何懿應爲同國之人。此伎既於「御前」演奏，二人殆何國所貢之上選人才。然從「街童市子」句看，亦可能爲留寓長安僑民中之擅此技者，先與民間接觸，已傳其藝，一時馳譽，始用選進。二說中，要以前說爲長耳。合生之聲，爲胡樂之異曲新聲，已大足移人；合生之容，又爲胡女之妖冶媟嫲，益令觀者色授魂予；合生之故事，復爲當時之名妃豔嬙，貴冑風流。此中可泣可歌，較之古人往事，愈覺親切有味，故觀衆爲之顛倒不壽。要皆由胡人編之、演之，尚非當時國風與國伎中之所固有也。

初唐時期，皇帝御正殿，大宴羣臣，奏俗樂雜伎，不止普通歌舞或百戲。（當時於胡伎，或超出普通歌舞之雜戲，仍視爲百戲；今從戲劇立場作研討，始別之於百戲以外耳。）且已用及倡優，扮演生旦，唱說表情，至於淺穢媟嫲，無所忌憚，與街童市子同其嗜好，——此後人所未曾想像者也。但此事在首章所述，初唐

已有「猥戲」、「褻戲」，「悅耳目，移情靈，不可以御」種種，則毫無足異。曰「淫溺」，曰「淺穢」，曰「媟狎」，曰「猥褻」，並非武氏等之主觀如此，或頭腦封建，見解冬烘也，殆發於一般之標準，古今體驗，相去應不甚遠。試看隋書柳彧傳，對於當時之倡優雜伎，詭狀異形，已曰：「以穢嫚爲歡娛，用鄙褻爲笑樂。」隋至初唐，曾幾何時！固知在第七世紀中，我國生旦戲之表現，已不免淪於低級趣味。觀衆無論朝市，非此不樂者，固大有人在。且正殿媟狎如此，（參看七章演旦論優伶地位。）後宮之苟玩可知；宮廷恣肆如此，民間之眞率可知；初唐啓發如此，以後之趨下可知。（如中唐元載父子所同觀者，舊書元載傳已稱爲「倡優猥褻之戲」。）武氏此一諫書，實透露唐代社會風氣與戲劇情況之眞象不少。此在一般史乘中，大都刪薙不存者。刪薙之後，表面自覺肅雍雅正，奈事實眞象將全被掩蔽何！此在有志硏討唐代戲劇眞象者，尤宜警覺，勿爲所蔽也。倘因多方記載，均祇言歌舞，而未言扮演，便懷疑唐代無戲劇者，請透視武氏此書，並作合理之推想可。王國維戲曲考原中，據契丹於宴宋使時，優人以文宣王爲戲，曾斷曰：「宋初搬演，較爲任意。」並曰：「既在宴時，其爲雜劇，無可疑。」設若王氏果注意及唐初皇帝御正殿，大宴羣臣時，已曾演淫溺、淺穢、媟狎之伎者，不知認定搬演之較爲任意者，在宋初乎？抑應在唐初乎？對文宣王之爲戲，斷爲戲劇，無可疑，固矣；若對主公名質、妃主情貌之爲戲，樂舞、唱白、表演兼至者，則又如何？謂之爲歌舞戲，抑尙有

何可疑之處否？

合生爲伎之本體可以說明者，大致如上。中宗之好，與武氏諷諫以後，史乘中乃不復見道及。至德宗朝，蔡南史與獨孤申叔寫義陽公主與駙馬王士平之情史，作義陽子曲調，及「團雪」「散雪」二齣，題用初唐之合生體，乃其實例之一，今猶可考，甚爲難得，詳三章劇錄義陽主。宋張齊賢洛陽搢紳舊聞記一「少師佯狂」條，載後周楊凝式居洛陽時，有談歌婦人楊苧羅，善合生雜嘲，凝式以侄女呼之；苧羅曾以五言四句詠蜘蛛，嘲俗講僧雲辯，足見其伎已絕非初唐合生之爲戲劇，而完全與後來之宋合生相符矣。張固宋人，見聞宜偏在宋也。因此，有關唐代合生者，除以上種種外，尙餘留與宋合生作比較後所發生之許多問題，不可不辨。

問題之來，大都因對宋之合生所知者較多，而對唐之合生則反之，遂不免以宋喻唐，移宋入唐，其實唐並不然也。首先溝通唐宋合生者，乃宋高承事物紀原九引新書武平一傳之敍合生，並曰：「卽合生之原，起於唐中宗時也，今人亦謂之唱題目。」王三聘古今事物考七用其語。王考六引高氏語後，復指金院本內題目院本曰：「此云『題目』，卽『唱題目』之略也。」向達唐代俗講考曰：「宋朝說話人中之合生一科，唐已有之」，引武平一傳語後又曰：「是合生原出於胡樂」。蓋謂宋合生之原，卽此種出於胡樂之唐合生也。——經此一番牽合以後，唐合生一若果爲宋合生之原，卽宋人所

謂「唱題目」，亦卽金院本內之「題目院本」者。殊未思使此說果確，金院本固王考所已認爲戲劇者，對於唐合生，王氏何以尙未列之入戲劇歟？豈以僅爲戲劇之原，而其自身尙非戲劇歟？馮沅君中國文學史稿十四謂唐合生「對宋金戲劇頗有影響」，未明是何影響。按唐合生之內容，已不離時人時事，而宋合生之內容，則不離所謂「題目」，相去甚遠。宋合生或詠題目，如洪邁夷堅志支乙六「合生詩詞」條所云：「席上指物題詠，應命輒成。」或唱題目，如上引高氏所云。至由唱題目發展至題目院本，是於詠題目、唱題目外，又有第三事之演題目也。高氏對宋合生尙兼取其內容，若對唐合生則但取其名稱而已，而遺其內容於不顧，如此溝通，詎足憑信！無怪李氏合生考曰：「這完全是由名稱相同，而把唐宋兩代的合生，扯到一道談的。」惟題目之伎，唐代固早已有之。李肇國史補下，述本朝擅長伎藝之人有曰：

初，詼諧自賀知章，輕薄自祖詠，顛語自賀蘭廣、鄭涉。其後，詠字有蕭昕，寓言有李紓，隱語有張著，機警有李舟、張彧，歇後有姚峴、孫叔羽，訛語影帶有李直方、獨孤申叔，題目人有曹著。

所應注意者，乃「題目」下有「人」字，豈指以人事爲題目，而不如宋代之指物題詠歟？果爾，與初唐合生取時人情吏作內容者，似仍爲近也。關於訛語影帶之爲戲，見下文參軍戲論滑稽形式。

其次，孫李二氏之文內，述宋合生者甚詳，玆不論；述唐合生者不但少，且與上文異趣。李氏

曰：

> 唐人合生歌所唱的，或言妃主情貌，或列王公名質，殆即洪氏所說的喬合生之屬，有玩諷的意味。二者所類似的，恐怕也就是這一點」

同一「或言妃主情貌，或列王公名質」，本書認爲演時事，以情節感人；在李氏則認爲「滑稽含玩諷」。洪邁語：「能於席上指物題詠，應命輒成者，謂之合生；其滑稽含玩諷者，謂之喬合生。」雖曰見仁見智，不必強同，但客觀情況之存在，畢竟定於一，不隨主觀而變幻。李氏殆忘唐合生初爲胡伎，唐代誠有胡樂、胡舞、胡戲，但未嘗有文詞式之胡嘲、胡諷也。曲調中有胡相問，「胡」宜專指樂曲言，未必爲機辯嘲諷。中唐李希烈李懷光輩，原爲胡人，其軍中每用優胡戲肆侮謔，乃專爲一人一事而特設，並非胡戲之常。參看下文三章劇錄科白類諸劇（五）「侮李元諒」。因人情、風俗、習慣、語文之不同，此一類伎藝，惟有由漢人自爲之耳。從康國來華之襪子何懿等，豈亦能爲五言四句、人物雙關、風雅爲戲之合生辭乎？孫氏文內，謂合生與商謎，「其以風雅爲遊戲，亦同」。則新書固明明謂其「歌言淺穢」也。所言妃主與所列王公，亦並未云其人即在當場觀衆之中親聞親覩，則玩諷作用，又何自而生？若謂在背後作玩諷或嘲誚，則去唐宋滑稽戲之作風更遠。孫氏文內論「嘲誚」，亦謂「合生是胡樂，二者本不同源；但唱合生人，若把當時人的姓名、事迹，編入歌詞，出言輕佻浮薄，便與嘲一樣」。說仍牽強。夫淫溺爲聲，淺穢爲辭，媟狎爲容，是後世

戲劇中生旦之末流；滑稽嘲誚，是後世戲劇中丑脚之本分，二者顧能謂之「一樣」乎？事有正變，物有本末；正先於變，末後於本。必先有合生，然後有喬合生。使唐合生反爲喬合生，則宋合生將爲源，而唐合生反爲流矣。使喬合生反爲正，則合生將爲變，名與義又何相戾如此歟！使襪子何懿二人互相嘲諷，則合生將爲參軍戲或滑稽戲矣。王考固曾言：滑稽戲乃始於開元也。故唐宋合生，各自爲伎，實無從捏合。若玩諷之有無，正彼此區劃之所在。敢易李氏前說曰「二者所不類似者，正在此點」！

李氏又謂都城紀勝與夢粱錄，將宋合生附於說話四家之後，似以談說夾歌唱爲主；「不見得如唐人的合生，偏重於舞蹈」。上文引孫氏語，亦指唐合生是舞曲。按如上文所言：唐合生以時人之事，淫溺之聲，與媟狎之容，爲其三特點；舞，不過介於歌白與表演間之動作而已，並非其所偏重也。假使「偏重於舞」，勢必合大曲之樂，而如霓裳、柘枝之類；或有一種系統之身段，而如胡旋、胡騰之類。詳下章西涼伎，並參看上文辨鉢頭之非普通歌舞。今其容在男女媟狎，去唐代伎藝之重點，周史所謂「儀式的樂舞」者遠甚，故不得謂之「偏重於舞」也。若指此有媟狎之嫌者，既非「儀式」所許，不過一種特殊之舞而已，則與其勉強謂之特殊之舞，何不直截了當，即許之爲戲劇表演乎？故李氏於唐合生所以曰「玩諷意味」者，是欲歸之入講唱系統也；曰「偏重舞蹈」者，是欲歸之入普通歌舞範圍

也。總之，根本意識，在否認其爲生旦，爲科白，爲戲弄，爲歌舞戲，斯與本文大異其趣者也！

孫氏曰：

> 新唐書記優子何懿等唱合生，似亦非一人之事。大概合生以二人演奏，有時舞蹈歌唱，有時指物題詠，滑稽含諷。舞蹈歌唱，則與雜劇說話近；指物題詠，滑稽含諷，則與商謎之因題詠而射物者，其以風雅爲遊戲亦同。我們可以假定：合生是介乎雜劇、說書與商謎之間的東西。

其下文並謂夢華錄、武林舊事、都城紀勝、夢粱錄四書，對於合生一伎之敍述，凡彼此有出入處，舉可「以是解釋之」，遂得泯滅一切矛盾。按上四書之間，對於合生說有矛盾，是否循此即可得解，猶屬次要之問題；揣孫氏之意，重在指明新書合生之說，對宋說種種之間存在矛盾出入處，必須賴此以得解釋耳。孫氏固視唐宋合生爲一事，與李氏之意左，而與高承事物紀原說則相契也。凡事物之性質部門絕異者，一旦名稱相同，必有其故，人人希望瞭解；但了解之條件設有未至，實亦不容強求。唐代戲劇性之合生名目，至五代末，忽加諸講吟性之雜嘲，當不能謂無因，亦不能置之不顧。但目前資料旣缺，理解難通，亦惟有存以有待耳，不必曲解。如高氏孫氏之說，均尙嫌曲，混淆有餘，而溝通未足，殆強求之過歟？在孫氏之假定中，所謂「介乎雜劇說書與商謎之間的東西」，若指唐合生言，雖扞格不通；若指宋之喬合生言，尙頗確切。至於孫氏之概念，謂合生演員二人，

有時歌舞，有時題詠玩諷，則不但於唐之實況不能通，即於宋之實況亦未合。蓋還現有資料言：唐合生內，絕無指物題詠、滑稽含諷者；而在唐代果爲指物題詠，滑稽含諷之伎，又並未曾名之曰「合生」。至於宋合生內，則絕無舞蹈；若其舞蹈之伎，亦未曾名之曰「合生」也。除非完全不還資料，但還臆說，以成概念與假定；不然，當知其必不能通。惟孫氏曾曰「舞蹈歌唱，則與雜劇說話近」，是於唐合生雖不視同歌舞劇，而因其有舞蹈故，尚認爲與雜劇近。故上文謂孫氏之於唐合生，乃較有戲劇觀念者，足補李氏之疏。

近人勉強溝通唐宋兩代各不相同之合生，使歸於一，愈益支離者，尚有李拓之說。李氏中國的舞蹈據新青武平一傳云：

> 至於多人以下、二人以上的人數在宴會上歌唱舞蹈，而以現實的題材來做滑稽嘲諷的表演的，叫做「合生」。「合生」之義即「合些」，言其巧合於即景、即物的調笑。而此巧合，是以來源已遠的言語上的度詞（即隱語），和動作上的踏舞，二者組成一種象徵的表現方式。合生中度詞部分的推廣，成爲宋元說話人的舌辯；歌舞部分的分支，成爲唐宋以來的踏蹝舞。……合生的舌辯與動作的再發展，疑即今日走堂會式的「相聲」的來源之一。

此說內有許多不可解處：（一）「生」字何以即爲「些」字？其故何在？（二）唐代合生戲是「即事」，

而不是「即景、即物」。(三) 所謂「調笑」，不等於嘲笑，有唐王建等調笑詞可證。合生伎藝，初唐已有；「調笑」辭調，中唐始見，合生何能與調笑相巧合？(四) 古廋詞是猜謎，如何可用踏舞之動作來象徵之，表現之？初唐中唐兩次所演之合生伎內，曾有何謎可猜乎？(五)在宴會上載歌載舞，周秦兩漢以來，早已有之，是極平常事。李氏所指唐宋以來之「踏筵舞」，便是此種極平常之歌舞，何以獨有賴於初唐之合生來育成？(六) 既已看到合生於經歷猜謎與舌辯之過程以後，方可能衍變爲「相聲」，何以仍認唐宋合生是一事？試問：在唐代，已屬「妃主情貌」、「王公名質」之刻劃，或如義陽主有「團雪」「散雪」之關目，顯然已綜合多種伎藝，以表演故事；乃經歷一千餘年以後，既曰「推廣」，曰「發展」，何以不但未見進步，反退化爲堂會中之單純伎藝，爲不必演故事之「相聲」，有是理乎？據圖書季刊一卷四期附錄內云：捷京東方學報十一卷一期，載美國某某論我宋代說書，曾引武平一傳及夷堅志內有關合生資料，未省其辨別流變之方向如何，抑曾歸結到雜技中之「相聲」否？而譯者竟謂其人所論乃「和聲」，合生於是又變成六朝隋唐以來樂府歌辭中之和聲。不圖近人對於合生一伎之認識，離奇荒幻，有如此者。

茲爲彰著唐合生之真象，使人不墮入與宋合生類似或貫通之模糊意識中，附列唐宋合生異同表如下。表內宋合生部分，多用李氏說，而略參孫旨。一言以蔽之曰：唐合生乃已入戲劇之伎；宋合生

類＼項	唐合生	宋合生	
		合生	喬合生
性質	歌舞戲	說唱	雜嘲
來源	外來胡伎	唐代吟笑	
伎藝表演比較 內容	時人情史	事物題目	
歌	聲近淫溺，辭近淺纖。	聞或夾唱。	有無不明。
舞	有	無	
科	態近蝶鄆。	無。	應有。
白	言述情貌。	以談說爲主。	完全談說玩諷。
詠	無。	用近體詩題詠。	無。
人員	二人，如一生一旦。	二人	二人，如副淨、副末。
地點	街市宮廷	瓦舍	
相反	與儀式之歌舞相反。	風雅，爲戲與淺穢相反。	
近似		與行令商謎近似。	
發展	發展爲後世之生旦戲。	發展爲喬合生。	發展爲戲劇｜題目院本。
備註	改演時事爲演故事，乃成後世之生旦戲。	合生由不玩諷者，到兼玩諷者，再到專門玩諷者，乃成喬合生。	喬合生改敘述爲代言，乃成題目院本。

乃未入戲劇之伎；宋之喬合生，乃將入戲劇之伎。——其大較如此。參看「補說」明張寧唐人勾欄圖詩內詠「合生」。

近人沈曾植札記內有合生說，附記於此，以供參考：「夢華錄雜伎有合生，元典章有『高合生』之目。新唐書武平一傳：宴兩儀殿，胡人襪子何懿等唱合生歌，言淺穢，因倨肆，欲奪司農少卿宋廷瑜賜魚。平一上書諫曰：……是則合生本出西胡，附合生人本事，與踏搖、參軍、演弄故事不同，通考唐宋百戲，均不列合生，蓋不屬於教坊也。」

六、大面

大面之名，始見崔記，段錄作「代面」。唐大面之爲歌舞戲，端在其已演故事。大面者，指用面具，狀眞面或掩面所不能狀之面容也。故面具之用以爲戲，有其獨立性之存在；雖戲劇制度已進化，仍有用面具者。周史曰：

首爲此戲者，當在北齊時代。其用爲歌舞，無異周代之象舞，因爲誇示武功；所不同者，乃爲變象徵形式而表演故事，其具有戲劇意義，亦即在此。

按據前章溯源（乙），北齊之宮戲與民間戲均頗盛，此類歌舞戲在北齊時當已有。惟北齊蘭陵王長恭之戴假面克周師，軍中爲入陣曲，乃軍歌而已；至由入陣與軍歌演爲普通歌舞，由普通歌舞又進而演故事，爲歌舞戲，是否即爲經過不久之事，尚無明據。若唐代之確有此類歌舞戲，乃遲鄭萬鈞

代國長公主碑、崔記、段錄與通典諸書所紀，已無可疑。詳下章劇錄蘭陵王。周史又曰：「雖然所謂『面』者，仍係面具，皆可視爲趨近戲劇的一種明徵。」其意若曰：凡僅用面具，而未臻塗面化裝之一步者，不過接近戲劇而已，尙非正式戲劇，則殊不確，未免忽略大面原具有獨立性之一點矣。參看下文論鉢頭是否比大面進步。

談大面，先略辨明四點：(一)大面乃類名，非劇名；(二)假面不必皆爲大面；(三)面具不必皆爲大面；(四)面具包含套頭。至於唐大面戲，乃漢以來之中國伎，並非傳自外國，亦一要義，所不可忽。

通典一四六曰：「歌舞戲有大面、撥頭、踏搖娘、窟礧子等戲。」此四名中，用今日眼光看，乃類名三，戲名一，而杜氏錯綜舉之。又曰：「大面出於北齊蘭陵王長恭，才武而貌美，常著假面以對敵。……」乃溯以面具爲大面之源如此，並非謂大面類中，僅有蘭陵王一劇而已。後人概念不清，以爲大面亦劇名，並進而忘却蘭陵王固有其大面之類屬在，於是不從類屬以定蘭陵王之源流，反向國外另覓源流，其失愈遠！例如近人劉大杰中國文學發展史曰「代面的起源，完全由民衆崇拜心理的模倣」，卽先誤大面專指蘭陵王一劇，復由此出發，以尋考其起源，乃得「民衆崇拜」云云，難怪不確。此事之開始，不過在杜氏於類名、劇名相混，而結果竟於源流上體認錯誤，失其指歸。

詳下章五節，辨唐蘭陵王並非自西域來。

大面，人面之大者也。其爲狀，第一在面積大於眞面，可以濟面部化裝之窮。曰「假面」或「裝面」，詳下文引通雅說。含意均較大面爲廣。大面不過假面、裝面中許多方法之一而已。因有人誤會踏謠娘等之「假面」爲面具，與大面混，故須辨明，詳五章化裝。此乃將唐說「假面」與唐說「大面」相混也；此外尙有將後世「塗面」與唐說大面混者。蓋後世戲劇中每每須強調面形之改變，非塗面方法所能滿足，惟有仍賴面具補充。故焦循劇說於引崔記大面一條後，曾曰：

按今淨稱大面，其以粉墨丹黃塗於面，以代木刻，而有是稱耶？然戲中亦間用大面。

此後世以塗面之實，而混用「大面」之名也。後世塗面之制雖興，大面之具並未全廢，却已不稱爲「大面」矣。徐史曰：

「代面」，教坊記稱「大面」。有謂戲中大面之名，即因於是。余意與其謂大面始自蘭陵王，不若謂假面始於蘭陵。然淨丑搽臉，所以狀其人之兇懦、勇怯，正嚴、奸狡，藉彌本來面目之不足，則謂即師蘭陵之意，因有搽臉之舉，說亦不爲無理。

換言之：後世戲劇之畫臉譜與戴面具二事，皆昉於唐之大面耳。近人每認我國戲劇中，由面具到臉譜，是一種演進；如鹽谷溫中國文學概論講話有此說，而董史因之。實則因劇情之要求不同，自古迄

今，皆塗面與面具同時並用。存此種「演進」之意識者，難免誤會古伎古劇中，皆祇知用面具，不知用化裝；雖唐人之所以扮踏謠娘主脚，亦尚有人誤認為用面具，其他可想。後世面具之製作日益精巧，愈促成與塗面並用不廢。且除各自單用外，更有面具為主，而輔以塗抹者，所謂「演進」之說乃益難成立。（京劇內審潘洪之用面具，尤為靈活。）

俞氏癸巳存稿七「胄」條：「南史王僧達傳云：『僧達傲然，了不陳遜。帝嘆曰：僧達非狂，乃戴面向天子。』戴面自是倡優假面。闒狠者以護面，亦別有意。」據此，「大」、「代」、「戴」三字之音義於此須貫通之，「大面」亦可能有「戴面」之意。

大面意義，在專象人面，不兼象獸面；一般所謂面具則無此限。凡裝面之具，不計所裝何面，皆面具也。北史柳彧傳：「都邑百姓，每到正月望夜，作角觝戲，……人戴獸面，男為女服。」本書下章敍蘇莫遮戲，亦用獸面之具。凡此倘亦謂之大面，則失其旨矣！李調元弄譜下「鬼面」條曰：「世俗以刻畫一面，繫著於口耳者，曰『鬼面』，蘭陵王所用之假面也。四面具而全納其首者，呼曰『套頭』，西京賦所云之『假頭』也。」（通俗編三一「假頭」條同。）却未指出所謂「鬼面」乃以象人形，即大面戲之大面，非以象獸形。所謂套頭，若象人，自屬大面；若象獸，則與大面無關。清厲荃事物異名錄引事物原始：「李威造『胡面子』，即假面也。」「胡」乃醜惡之意，仍是人面。

李氏所謂「套頭」，翟灝通俗編謂之「假頭」，亞於假面。套頭或假頭，即古之「魌頭」，歷代儺戲中皆用之。梁宗懍荊楚歲時記云：「十二月八日，村民打細腰鼓戴胡公頭，及作金剛力士，以逐除。」此「胡」與「胡面子」之「胡」同義。唐之驅儺甚盛，詳下文。此物勢在必用，而戲弄之中料亦不廢，當並屬大面範圍。清俞正燮癸巳存稿七「胄」條云：「所謂假面者，乃連於胄，即晉朱伺之遺製。謂刻木爲之，乃自教坊之法。」按假面連於胄，亦套頭方式之一。北齊書與北史紀蘭陵王在金墉城下被圍，均未云戴面具，但謂因城上人不識，乃免胄示之面，詳下章蘭陵王。是明示胄下所以蔽面者，即面具也。崔記但云「刻木爲假面」，並未云戴法，疑仍連繫於胄，全用陣上眞法。惟陣上用鐵面，場上用木面，是其異耳。詳下文。俞氏以爲刻木者不連胄，未必。

過去述大面者，以王國維古劇脚色考後「餘說二、面具考」最詳。茲攷其有關唐以前者數條如次，內應載關於文康樂一條，因已見上文歌舞戲總，不複。以資研討——

周官：「方相氏掌蒙熊皮，黃金四目，玄衣、朱裳，執戈、揚盾。」

漢書禮樂志：「朝賀，置酒爲樂，有常從象人四人、秦倡象人員三人。」孟康曰：「象人，若今戲魚蝦師子者也。」韋昭曰：「著假面者也。」張衡西京賦：「總會仙倡，戲豹舞羆，白虎鼓瑟，蒼龍吹篪。」李善注曰：「仙倡僞作假形，謂如神仙。羆豹熊虎，皆著假頭也。」

舊唐書音樂志：「代面出於北齊。蘭陵王才武，而面美，常著假面以對敵。」

又云：「安樂者，周武帝平齊所作也。舞者八十人，刻木爲面，狗喙獸耳，以金飾之；垂線爲髮，畫襖，皮帽。舞蹈姿制，猶作羌胡狀。」

面具之興，古矣！……其用諸散樂，始於漢之象人，而文康樂、代面戲、安樂踵之。……北朝與唐散樂中，固盛行面具矣。

按王氏引周禮夏官司馬蒙皮之文後，曾曰「似已爲面具之始」，甚確。因既曰「玄衣、朱裳」，足見上文所謂「蒙皮」，必僅蒙及頭部，於皮上附黃金四目，成爲套頭之具，非若弄師子者，蒙及全身也。漢書「象人」之義，要在所象者爲人，並非象魚蝦師子等，故孟康說不可信。韋昭曰「著假面者」，一語破的！可知漢之象人，爲唐大面戲之眞正來源，其說絲毫無憾！元稹象人詩所云，完全指戲弄中之塗面化裝與表演，僅用古名，卻非面具之原意，詳六章服飾。李善注西京賦之「仙倡」曰：「僞作假形」，包含塗面化裝與服飾，惟不涉戴面具。羆豹熊虎必不僅套假頭，且須蒙身。套頭、蒙身，既均非象人，便與大面無關。故此條資料，僅供參考而已，內容並不包含眞正大面。王考一：「總會仙倡，……蒼龍吹篪，則假面之戲也。」未云爲「大面之戲」，甚是，二者意固有別。文康樂內由女伎假爲庾亮之面，以追思其人，既有「象其容」三字，應是追其音容笑貌，必兼及服

裝舉動；「執翳以舞」，卽執翳以演耳。且其伎面部必有表情，則爲塗面化裝，而非戴假面可知。此事雖爲唐歌舞戲之先聲，但與踏謠娘同，絕不在大面範圍以內。已詳上文歌舞戲類。舊書之兩條，俱出通典，其中關於蘭陵王者，於下章劇錄內詳之。安樂舞所戴面具，配以綫髮，乃人面而獸其喙與耳，仍演人，非演獸，故屬大面。凡以假面爲戲，不過發於一種原始意識，任何民族皆有之。吾人若據通典與舊書此條，遂謂假面戲原出羌胡，入齊而周，沿隋及唐，指爲唐大面之所本，大可不必。若謂人面而作狗喙獸耳之戲，乃出於羌胡，以此條爲據，庶幾較切耳。

有關唐大面戲之資料，爲王氏「面具考」所未及者，尙有一二端，應予補充——

段錄以「樂府」爲名，以「雜錄」定體；所列諸部樂中，樂、曲、舞、戲，每每分別著錄，其旨尙矣！驅儺亦爲所列諸樂部之一，其裝服、歌舞、作用、性質，雖不同於戲弄，彼此要爲同一時代中，同用表徵方法，予人觀看之舉動，實際當有參互通假之處。段錄「驅儺」條曰：

用方相四人，戴冠及面具，黃金爲四目，衣熊裘，執戈、揚盾。……侲子五百，小兒爲之，衣朱褶、素襦，戴面具。以晦日於紫宸殿前儺。

此等面具，與大面歌舞戲所用，應無大別。唐方相情形，同周禮所云，惟古則熊皮爲帽，衣裳在身，此則熊裘在身，面具必亦附於冠下耳。侲子不蒙裘而衣褶襦，未必冠，不知面具如何戴法。宋陳元靚

歲時廣記四十引歲時雜記：「除日，作面具，或作鬼神，或作兒女形，或施於門楣。驅儺者以蔽其面，或小兒以爲戲。」乃宋時情形，亦可參考。又查天寶間喬琳有大儺賦，略謂「則有假童丹首，操縵雜弄。舞服驚春，歌聲下鳳。……執戈揚盾，黃金四目。……」稍後，孫顧有春儺賦，亦謂「丹首纁裳，……騰金耀於四目，被熊皮於五色……」。所謂「丹首」，應爲套頭，卽面具，黃金四目之所寄託也。晚唐羅隱「市儺」曰：「儺之爲名，著於時令矣。自宮禁至於下俚，皆得以逐災邪而驅疫癘。故都會惡少年則以是時鳥獸其形容，皮革其面目。」末句可以見民間面具或套頭之大概。曰「市」，曰「下俚」，曰「都會」，着重宮禁以外，乃其文之可取處。

大面戲，今日祇能舉一蘭陵王而已，但當時必不止此一戲，惜都不傳。鄭振鐸文學大綱十七，指蘭陵王曰：「此爲戴假面的歌舞戲的開始。」繼又曰：「其後類此者尙有所謂撥頭、踏謠娘、參軍戲。參軍戲則似爲不戴假面之戲。」按鉢頭重歌唱，難戴假面。踏謠娘則萬無戴假面之理，另詳下文。大面一名，在以後之戲弄中，似不復見；祇於五代時參軍戲內有一條。宋鄭文寶江表志載吳徐知訓爲宣州帥，入覲侍宴，伶人扮宣州土地，稱作「綠衣大面」。詳下章劇錄之科白類劇。此大面，可斷爲塗面，非面具。因其人尙有大段說白兼表情，難爲面具。蓋用粉墨塗抹，將面部放大之意，卽焦循劇說所謂「按今淨稱大面」是也。

明方以智通雅三五曰:

> 角抵開場曰「嗔拳」。……事物紀原:「江淮俗作諸戲,先必設嗔拳。」歲時記曰:「戴面如戎裝,作勇勢,曰嗔拳。」又夢華錄曰:「唐有嗔面戲。」
>
> 面具,謂裝面也。……江夏王義恭舞伎,正多袿衣,不得裝面。近時舞曰「跳隊裝面」,以前代故事演成

嗔面在唐以前,應作「嗔面」,乃百戲也。陳書謂「嗔面戲唐已有之,以手舉足加頸上。唐優人劉吃陀奴,能不用手,脚自加頸」。嗔拳所用,既爲「戴面」,當卽面具。事物紀原原文曰:「江淮俗,每作諸戲,必先設嗔拳笑面。村野之人,以臘末作之,不知何謂也。」歲時記原文曰:「村人逐除,必戴假面,作勇力之勢,謂之嗔拳。」又五燈會元曰:「僧問雲蓋因:『如何是和尚家風?』因曰:『嗔拳不打笑面。』」以上俱見通俗編十六引。三說皆出宋人,究不知有於唐否。劉宋江夏王義恭時之裝面,乃化裝也,並非面具,可能出於魏晉。詳五章七節。方氏則認「裝面」爲面具。謂「近時舞」,應指明代之伎。明代尚以裝面演故事,成爲舞隊,與武林舊事所載傀儡舞隊情形正合。詳下文傀儡戲。此對唐大面之演故事,作歌舞戲,亦頗有參考價值。

七、鉢頭　附鉢頭戲不同於日本拔頭舞、印度拔豆舞辨。本編之末「補說」中，另及「鉢頭」。

「鉢頭」二字，從張祜詩及段錄；在通典及慧琳一切經音義見下文蘇莫遮。作「撥頭」。實爲盛唐之伎，與日本名「拔頭」、「髮頭」、「馬頭」者，乃截然兩事，更從無「一作拔豆」之說。近人趙景深中國文學史新編，敢王考臆說爲定說曰：「鉢頭一作撥頭，一作拔豆。」玆先據中國資料，說中國唐代之鉢頭，不與日本資料所示之拔頭相參混；次再擇要介紹日本之拔頭，並詳爲比較，以明其爲兩事。

鉢頭之名，斷與大面同，亦爲種類名，並非劇名，故不編入下章劇錄，與踏謠娘蘭陵王等並列，而在此章與合生、大面、傀儡戲等，同作體類之研究。唐代有關資料，僅僅三條。第一條當推張祜容兒鉢頭詩——

爭走金車叱鞅牛，笑聲惟是說「千秋」。兩邊角子羊門裏，猶學容兒弄鉢頭。

按考工記車人：「車人爲車，羊車二柯。」注云：「鄭司農曰：『羊車』，謂車羊門也。『羊』，祥也，善也。『羊門』或曰『陽門』，在前曰『陽』。」按「羊門」，或指「金車」前之門，則「角子」非衛士。張祜爲元和間詩人，擅場樂府；於開天遺事，尤唱歎入神。詩中所見盛唐掌故甚多，每出正史野史之外；較之

王建宮詞，尤爲實際。其詠當時宮廷間之樂曲與伎藝者，每每人藝兼舉，如邠王小管、邠娘羯鼓、耍娘歌、悖拏兒舞、玉環琵琶等，皆是，而容兒鉢頭，亦其一也。於以知容兒與邠娘耍娘悖拏兒等，應同爲內人，蓋專精鉢頭之伎者，故宮人學之。此伎呈於玄宗生日之千秋節，詩人特爲舉之；其不尋常可知。「角子羊門」，未得其制，俟考。角子或指宮內守衞。武宗加尊號赦文謂「太常樂人，及金吾角子，皆是富饒之戶」。

第二條見杜佑通典一四六，舊書音樂志同，通典另條，指明撥頭爲歌舞戲者，已見大面節。曰：

撥頭出西域。胡人爲猛獸所噬，其子求獸殺之，爲此舞以象之。

明明謂出西域——所演故事屬於胡人，伎藝作於胡地，其他資料中並無異說與之牴牾，自可確定。惟此當以本劇爲限，不容任意擴展。就杜氏此說看，所謂「出西域」者，並無兼該他伎或他劇之意，並未指如踏謠娘蘭陵王者，亦均在內也。更就上文張祜詩看，此所謂「出西域」者，是否兼該容兒所演在內，亦不可知。

第三條資料爲段錄鼓架部之說。原文在「戲有」之冠語下，連舉八戲，而鉢頭居第二：

鉢頭：昔有人，父爲虎所傷，遂上山尋其父屍。山有八折，故曲八疊。戲者被髮，素衣，面作啼，蓋遭喪之狀也。

故事情節與杜說合，而說較詳。以素衣爲喪服，是中國之禮俗，或已就胡伎稍稍漢化。並示歌曲有八疊，配合情節之八折；化裝有特徵，配合表情之悲傷；因歌唱甚多，故知面作啼祇宜爲化裝，不宜爲面具。格鬬有武備，配合主題之孝與勇。此三點，均甚重要！唐代歌舞劇之眞象，本不明朗，除下文錄鳳歸雲劇，曾歸納得數點外，正賴此有以補充。因就一般立場爲之說曰：

(一)採用歌曲，能多至八疊。

(二)配合動作以後，全劇所佔之時間如何，不難想像。

(三)化裝、表情、與武備，既均針對主題，作專一之發揮，自迥出普通歌舞之外，非健舞、軟舞、字舞、花舞、馬舞、骨鹿舞、胡旋舞等可比。

然後敢信杜氏於當時之戲弄，凡一貫曰「舞」者，皆眞眞實實是演，並非普通舞蹈。歌舞劇得此強有力之證明後，上文歌舞戲總諸說，乃益鞏固！曾慥類說一六引段錄，「素衣」作「喪衣」，並標題曰「八疊戲」。明薛朝選天香樓外史誌異六稱「撥頭舞」，並曰：「西域有胡人，爲猛獸所噬，其子求獸殺之，乃爲此舞以象獸而覓焉。」段錄明明謂「戲者被髮，素衣，面作啼」，皆象遭喪之人，不云象獸。薛氏象獸之說，不知何來，未免橫生枝節。

王考論歌舞劇曰：「其事至簡，與其謂之戲，不若謂之舞之爲當。」殆於八折、八疊等情形，均

未加正視。試問明清雜劇之作獨折者，全套共歌幾曲？亦因「至簡」之故，與其謂之戲，不若謂之舞之爲當歟？若武林舊事與輟耕錄所載九百餘劇名中，有內容簡單者，甚且不如明清雜劇，更無論已。周史曰：「固然，蘭陵王或有周師，鉢頭也當有虎，其是否照我們所想像的那麼進行，便不可知了。」按如段錄所云，尋尸而已，可能無虎登場；如通典所云，求獸殺之，則必有虎。以人扮獸而與人鬬之伎，在我國早期戲劇中，較之以人扮人而相鬬之伎，實際尤精，故可不必代爲顧慮。參看下章敍灌口神隊劇。徐史認撥頭爲「敷衍簡單故事之歌舞戲」。「簡單」與否，乃比較觀，原無定準；惟既有八折、八疊，首尾完成，謂之不簡單，亦未嘗不可。阿英中國古代的民間舞蹈曰：「這大概是『故事舞』的早期形式，也可見民間舞蹈的來源，這時已受有其他民族的影響了。」故事舞之說，與「斷代限體」之宗旨相近，恐於戲劇故爲崖岸，以拒絕漢唐之有戲耳。於段錄「戲有」二字，既不承認，而一意認爲舞，則於上列之(一)(二)(三)點，自亦不考慮矣。至若劉大杰中國文學發展史論撥頭，竟謂：「有歌與否，雖不能知」，失之更遠！任考「不若謂之舞」說，似指北齊時，又似指唐時。惟如樊噲排君難劇，任考亦謂「去破陣樂慶善樂諸舞不遠」，其對鉢頭之意趣如何，不問可知。

將三條唐說綜合體認，於鉢頭是類名，並非劇名，乃得顯著之證明。張詩所指爲盛唐宮中所演之鉢頭，於一片歡笑聲中，慶賀「千秋聖節」；杜段二說所指，乃中唐以後民間所演之鉢頭，劇情

悲壯，遭喪啼泣、被髮素衣，尋尸復仇，招魂哀挽：彼此所演，果能同為一劇乎？內人果能演出遭喪啼泣，被髮素衣，尋尸復仇，招魂哀挽，來慶祝玄宗降誕之千秋節乎？盛唐風尚，即使脫略恔蹊，與其他帝王拘拘忌諱者不同，但彼此亦不應處於兩極端。故憑此矛盾，可以斷言：胡野所演之鉢頭戲，絕非一戲；所謂鉢頭之範圍內，絕不限於遭喪報仇之一種劇情而已。「鉢頭」當與大面同：為類名，非劇名也。所憾者：盤山八折，招魂八歌，俱不得其曲名，亦無從為之臆造。茲就宮內所演，為擬名曰「祝千秋」，民間所演，為擬名曰「格獸復仇」，以便識別。正猶大面之有蘭陵王，舍生之有義陽主耳。

顧所謂「祝千秋」者，既不演胡人持父報仇，究演何事歟？惜從張氏詩中，毫無所得，不然，雲霧可撥矣！詩之前二句，謂宮人於千秋節日，走車趁戲。第三句是舉演鉢頭之地方。若於鉢頭之如何為戲、與容兒之如何為藝，詩中都未透露，但覺容兒此伎非凡而已。詩中或尚有他義可循，須俟學者精識。若與弄假婦人、弄假官戲等唐人之說並看，亦可信鉢頭為類名，非戲名。若將「鉢頭」二字，與大面並看，可能指裝服中頭部之特殊表現，便非譯音。下文錄蘇莫遮劇，引一切經音義，將蘇莫遮與渾脫、大面、撥頭，認為一類，而「蘇莫遮」與「渾脫」二辭原謂帽，頭飾也；大面亦在頭部，是四項中已有三項是頭飾，則撥頭亦可能是頭飾，二字非譯音，自屬可能。日本拔頭亦稱馬頭，用「馬」之義，完全非譯音，詳下文。北史附國傳：「男女皆衣

裘褐，被氈。以皮爲帽，形圓如鉢；或帶羃䍦。」足資參考。但若例以弄婆羅門，及曲名鉢羅背與撥洛背陵等，（羯鼓錄有鉢羅背、大鉢樂背，唐會要有撥維背陵、北維背代，皆同音異譯。）則二字又頗似譯音。——此亦正所謂在雲霧中也。

王考認定鉢頭是譯音，二字原爲「拔豆」，國名也；並因此而揣其有於北齊，爲當時諸戲之模楷。如此，論點所及，包含起原之時間問題、地域問題，伎藝之地位問題，甚至我國戲劇之發軔問題，推衍頗廣，殊不簡單。其原文曰：

魏齊周三朝，皆以外族入主中國，其與西域諸國交通頻繁。龜茲天竺康國安國等樂，皆於此時入中國。而龜茲樂，則自隋唐以來，相承用之，以迄於今。此時外國戲劇，當與之俱入中國。如舊唐書音樂志所載撥頭一戲，其最著之例也。案蘭陵王踏謠娘二舞，舊志列之歌舞戲中，其間尙有撥頭一戲。……此語之爲外語之譯音，固不待言。且於國名、地名、人名三者中，必居其一焉。其入中國，不審在何時。按北史西域傳，有拔豆國，去代五萬一千里。隋唐二志即無此國，蓋於後魏之初，一通中國後，或亡，或隔絕，已不可知。如使「撥頭」與「拔豆」爲同音異譯，而此戲出於拔豆國，或由龜茲等國而入中國，則其時自不應在隋唐以後，或北齊時已有此戲，而蘭陵王踏搖娘等戲，皆模倣而爲之者歟？

按以鉢頭繫於拔豆國，祇有二字之音近而已，別無絲毫關係可援；非若音樂之來自龜茲，旋騰乃二

種舞法，詳下章述西涼伎。之來自康石，二國名。確鑿具體者可比也。北史西域傳尚有鉢和國，若循王氏之意向，亦可作同樣之附會。又有女國，男女皆以彩色塗面，一日數變。仿王氏說，並可附會為戲弄中大面與塗面之由來矣。王考下語，非常謹慎：於「鉢頭」與「拔豆」為同音異譯，而此戲出於拔豆國之意，僅作「如使」之口氣而已，未曾肯定，甚合。此戲不是外來者則已，倘使果自外來，當在北齊，而不在隋唐。——此說既有載籍可憑，自亦無問題。惟王氏疑蘭陵王踏謠娘等戲並皆模倣鉢頭而成之一層，於辭雖疑，而於意似已承認，則過矣。日人鹽谷溫元曲概說曾以南方說疑王考之北方說。

受王考此說之影響，而仍保存其疑似之程度者，如許史曰：「按『撥頭』或稱『鉢頭』，當是外國語之譯音。北史西域傳有拔豆國，疑為一聲之轉，或此戲出於拔豆國，由龜茲等國而入中國耶？」及劉大白中國戲劇起源之我觀，文學週報二三一期。已將王考「如使」之口氣，進一步改為「或許」——

魏書西域傳有拔豆國，而隋唐二書不載此國。大約「撥頭」「鉢頭」和「拔豆」，出於譯音底略有不同。而唐書所謂「出西域」就是指此戲從拔豆國傳來。那麼，撥頭傳入中國，或許還在拓跋魏時，而更早於代面。代面底產生，或許就受撥頭底影響。

其重點在認鉢頭戲為我國戲劇之最早形式，出於西方極遠處之一小國，曰拔豆。此等意識，發端雖覺平常，而發展結果，乃到駭人聽聞之地步。蓋凡如劉氏循王考此一意向而前者，勢必將王考中前

後有關之表示都聯成一片，終於荒幻其說曰：我國至北朝之際，無論朝野，尚無戲劇可言；當以拔豆國人之來演打虎報仇，爲我國之第一本戲，卽以其國名名之，稱爲「鉢頭」；我國當時旋卽倚作典型，更用本國歷史故事如蘭陵王，民間故事如踏謠娘者，以模倣其表演，我國於是始有第二本戲、第三本戲。——噫！然乎？豈其然乎！王考曾指蘭陵王踏謠娘曰：「二者皆有歌、有舞，以演一事，而前此雖有歌舞，未用之以演故事，雖演故事，未嘗合以歌舞，不可謂非優戲之創例！」既如此，勢必亦有人將此說與上說結合，而曰：我國優戲，乃創例於蘭陵王踏謠娘；蘭陵王踏謠娘乃模倣鉢頭；鉢頭乃來自西域；西域有此，乃基於距今千五百年前，距中國五萬里外，與我曾偶一相通、旋復隔絕、渺茫難究之拔豆國；此國獨具高度文化，足以產生戲劇，與我一度接觸之間，遂播下我國戲劇之第一粒種子。——設想如此，果有別於齊東野語甚至山海經乎？此非浮辭以相枉也，試看劉大白說之結論，便可以知。劉氏曰：「所以中國底戲劇，可以說不是中國人自己所產生的……就可知道：戲劇底所以不能產生於漢族文人之手，而反產生於外來異族之手的緣故。」詳見下章踏謠娘討論問題。　揣其造意之由，非直接受王考之此種影響而何？故此事在王考雖以發其始，若其末流，則以荒幻終，殊非研討祖國文化或藝術者所宜有也！

此中牽涉問題甚多，俱見上文去蔽一節。其有關蘭陵王踏謠娘者，於下章敘二戲內詳之。茲僅

就鉢頭之起因，及所生影響，爲作截斷衆流之說曰：鉢頭乃歌舞戲，其記載始於盛唐。宮中所演應爲耆戲，不詳；民間所演應甚多，其中之一，爲西域胡人替父報仇故事，用西域演法。蘭陵王是我國自古相傳之大面戲，踏謠娘是始於北齊之民間戲，演民間故事，用民間音樂，俱與鉢頭無關。或謂鉢頭與拔豆國名爲同音異譯，其說僅可作研究時探尋資料之線索之一。或謂鉢頭乃唐代之角觝戲，非歌舞戲，無據，必須先證明唐角觝內，注重歌唱，甚至亦曾有八疊之多，否則不確。

因我國古藝淪亡，古籍寡落，關於此一時期之戲劇資料，實過於貧乏，於是偶有一條經發現者，勢必被人放大看，推廣看，拆散看，凡稍可以憑藉，無不應用盡致；每每祇顧突出於某一面，同時又缺陷於他一面而不自覺。例如同一鉢頭戲，四十年前曾被王考用與拔豆國相結合，從西域向西，推之於五萬里外；不圖近日，又被周史用與東海黃公相結合，而派歸漢代角觝。西歟？東歟？中歟？外歟？北朝歟？漢代歟？豈應各走極端，各是其是！遂知其間雲霧正濃，眞象隱蔽，有非折中或調和種種所能了事矣。周史曰：

舊唐書音樂志作「撥頭」，……所載雖較樂府雜錄爲簡，但已明示其來自西域。這件故事發生的主因，在於昔有人父爲虎所傷，……那便是漢代散樂中的東海黃公。鉢頭似乎和東海黃公爲一個故事的兩個段節。東海黃公爲具有情節的角觝戲，其結構是人虎相關，而人被虎噬。樂府雜錄雖祇說上山尋其父尸，舊唐書却

載其求獸殺之。鼓架部既包括百戲角觝，或不至例外，鉢頭也許仍爲角觝戲。其終場則亦爲人虎相鬬，不過相反地，虎爲人殺。固然，鉢頭中爲虎所噬者，不見得卽爲東海黃公，但以兩個故事的情節一相比較，其間未始沒有演變的痕跡。

周氏祇顧掌握兩故事之情節相似，祇憑情節之一項，便派鉢頭爲角觝戲，於是不得不抹殺他方面之事實，毫不躊躇，毋乃失計！未知角觝成立之惟一條件，乃形式與本質上均「兩兩相當」。東海黃公伎之民間形式與本質均不然，故根本非角觝。詳上文歌舞戲總節。若以情節與東海黃公伎相似，來證明鉢頭是角觝，已感落空。若再就鉢頭本身之形式與本質以單獨求之，亦不合兩兩相當之條件，當亦難爲角觝。段錄中之歌舞戲與百戲，同屬鼓架部，乃因樂類相同之故而已。鼓架部雖包括百戲，但並不等於謂鼓架部全部所有都是百戲。詳上文唐人分類節。周說所用之資料，乃舊書與段錄。舊書之說，本於通典；但通典舊書均已明指鉢頭爲歌舞戲，何得變換解說，而逆轉之，以入於角觝歟！角觝與歌舞戲間，距離甚大！角觝向屬百戲，乃理性之藝術，動人而已，未必感人；歌舞戲雖偏重歌舞，但已必有故事，其歌舞之內容必切中主題，以發揮情緒；歌舞之外，尚有少量表達情節之說白：指致辭。凡此均非角觝所有或所同也。今若將唐人指爲歌舞戲者，改派入角觝，亦未嘗不可，但必須顧及全面。應先將唐人所以如此指明之種種，用其他眞憑實據之事實，悉予否定；非僅作片面之伸張，

便能轉變全局者。例如段錄所指之曲八疊，爲最顯著之事實，首先不能不顧。角觝無論漢唐，在其演出中，是否有如許多之歌曲？應亟考明。何況周氏已承認鉢頭來自西域於前，又謂其來自漢角觝於後，是否漢之東海黃公故事，亦來自西域歟？以西域而傳東海之故事，原無不可，特亦須具備有力之說明；不然，忽東忽西，忽胡忽漢，讀者將終在雲霧中而已，詎能貫通其義而信之！——此上文作截斷衆流之說時，所以將周史之應修正處，亦預爲包舉在內也。

近人於大面、鉢頭二伎之觀察，又每認鉢頭爲比較進步，細按亦未必確。如劉大杰中國文學發展史下論撥頭曰：「有歌與否，雖不能知，但其動作部分，必更爲繁複。」劉史於撥頭之明明有歌八疊尙且完全忽之，而謂其動作更繁複，亦不知何所依據。根本上必須大面與鉢頭是兩本戲，方可合踏謠娘作比較，而在動作上有繁簡之分。今此二者乃類名，並非兩本戲名，與踏謠娘之爲戲名者，性質且不同，何從比較？董史三謂撥頭曰「扮演故事，較代面進步」，則代面亦未嘗不演故事，難以遽分高下。若依王考蘭陵王踏謠娘二戲可能晚出，俱模倣鉢頭爲之，試問彼此一爲原作，一爲擬作，究竟靑勝於藍歟？抑弟子之不如師歟？實同一無從說起。上文近人分類節末引戲敎易說，唐代無歌劇，其失與劉氏同；嫌唐代所有「舞劇」之故事性不够，又與董氏之意趣爲近。如今祇覺唐代既已有鉢頭戲與大面戲，卽已具備演故事、有歌、有舞，業經成熟之歌舞戲矣。

以上述中國之鉢頭戲畢，以下介紹日本之拔頭舞。作者未考日籍，僅據常任俠唐代傳入日本之音樂與舞蹈、傅芸子奈良春日若宮祭的神樂與舞樂（載白川集）。及田邊尚雄著中國音樂史譯本，扼要轉述。常文曰：

> 拔頭，大食調，古樂，中曲，一人舞，答舞還城樂。……日籍資治表載沙門佛徹解音，天平勝寶五年（唐玄宗天寶十二年，西紀七五三。）詔樂部學林邑樂，所謂菩薩舞、拔頭舞，是也。「拔」一作「撥」，一作「鉢」，一作「髮」，又作「馬頭」。據高楠博士之考證，謂此舞出於印度 印度古聖歌（黎俱吠陀）有拔頭舞讚歌二首。……印度古代傳說：司馬之神阿休印，深嘉國王拔頭之虔敬，且愍其爲蛇害所苦，賜以白馬……殺惡龍，戰鬪制勝……。名拔豆，蓋云拔豆王之馬也。……明治七年（西紀一八七四），定雅樂十番二十曲時，拔頭、還城樂等，稱爲「林邑八樂」之三番，……純印度之舞樂也。……就信西古圖觀之：拔頭之舞人被髮鬟。其答舞還城樂，一名見蛇樂，以木製蟠蛇，置舞臺中央。……於競馬相撲之節，例奏此舞曲，其關於馬與蛇可知。

拔頭，常文指爲中曲；向達唐代長安與西域文明據大日本史樂志，指爲小曲。常文並載高楠氏所譯拔頭王之歌二首，共十三章，下文述神白馬戲，附錄中曾略引爲參考資料，茲不複。傅文曰：

> 舞者一人，戴披髮、巨目、豐鼻愁容之紅色面具。裲襠，緋袍，持桴以舞。舞分兩大節：前節持桴，伸闊

雙臂，繞臺作圓形而舞，以大鼓及笛爲節奏。後節置桴於臺之中央，徒手鬭拳，仍繞四周而舞；左折右旋，前趨後進，展轉屈伸，繁複異常！衆樂和之，尤形淒壯。

常文考其舞之起原與意義，傳文見其舞制與舞容。有數點應予指明者——

(一)正舞、答舞，始終是一人獨舞。起原雖有故事，若舞之結構，却未見其配合故事情節，又未提歌曲，殆無歌曲耳。總之：拔頭且非歌舞合伎，更說不到歌舞劇。

(二)故事之意義，貫徹於正舞與答舞中者，乃神遣白馬，爲國王除蛇害，明明白白！與我鉢頭劇之「格獸復仇」，演登山鬬獸、替父報仇者，何涉？參看下章神白馬劇，引拔頭王之歌末章。

(三)拔豆，乃王名或馬名，非國名。作「秡」、「拔」，猶是譯音；作「髮頭」，已介乎音義之間；作「馬頭」，乃完全表義，亦明明白白。常文內之「亦曰」作『撥』，一作『鉢』」者，乃因於我國之載籍，而附加揉合如此，痕跡顯然也。

(四)拔頭舞來自林邑；鉢頭戲「格獸復仇」來自西域：一南一西，相去甚遠。林邑今之安南，與唐代之京洛交通，儘有北上之陸路可循，何至繞道西域，然後東來乎？

(五)據周史，將拔頭與胡飲酒二舞之面具詳勘，顯覺其互訛。所謂巨目、豐鼻、紅色者，乃胡飲酒之面具，不屬拔頭。而題胡飲酒作長髮、皺眉，眼角向下，面如土色者，反近於拔

頭。尤以長髮之象馬鬣，合乎日舞之特徵。詳下章蘇中郎。今其舞者果戴赤面之具，而捨鬣髮之裝，是不僅圖上之錯題，直舞中以訛傳訛，習非成是之錯用矣，奈何！至於我之鉢頭戲歌唱太多，戴面具除非不礙歌唱，否則未必戴。

據此五點，彼之拔頭舞，與我之鉢頭戲之間，距離如何，已一目了然，寧俟詳剖！顧自來論者，皆將眞象與重點放在一邊，必欲避重就輕，強合二伎爲一，一若有不得不然之情勢在者，誠百思莫解。茲再撮舉其勉強牽合之辭如次，以便研討。見於常文者四點，大抵轉述高楠氏之說——

(一) 段錄之被髮，乃擬拔頭中馬之鬣髮；

(二) 段錄之素衣，乃表拔頭中馬之白色；

(三) 段錄之作啼，乃示拔頭中馬之嘶聲；

(四) 拔頭舞初傳中華，再傳日本，著物不免有所改變。

見於傅文者又二點——

(一) 段錄謂山有八折，拔頭舞頗狀其遭喪顚頓、登山艱難之情態。

(二) 拔頭非素衣，相傳來日久，有所更易。

傅氏且斷曰：「余曾一研究，察其舞容，誠有如樂府雜錄所云情狀，蓋亦確爲今存之唐樂舞也。」按

常文第二點，與傅文第二點矛盾：一則於拔頭原本服緋一層不理，一則但謂更易，不名所以，亦不顧更素為緋，在我禮俗，乃易凶為吉，恰恰相反；變動太大，應明所以。常文第三點內，聯繫人啼與馬嘶，又矛盾；因人遭喪而悲啼，馬戰勝而酣嘶，情緒亦恰恰相反，如何可以比附？常文第一點以被髮擬鬣髮，較是，惜舞中實際未用。傅文第一點謂頗狀登山艱難，則分明主觀之想像而已。——此數點乃二氏文內之認為非改變、非更易者，尚且全部蹈空如此，此外皆已改變、已更易之部分，自更不禁追究，又安見彼拔頭者，誠如我段錄所云之情狀，而確為今存唐代之樂舞乎？夫日本之舞，必有今昔之別；傅氏所目擊者，乃今之舞，未必悉同於昔之舞。唐代之戲，明明有宮中與民間之別，傅氏所指證者，僅段錄所述民間鉢頭戲之一而已，彼此牽合之結果，尚且支離歪曲，齟齬不合如上說；何況唐鉢頭戲之全部情況如何，載籍既亡，遺蹤復泯，今居千載而下，實已無從夢見歟？對一方面之瞻矚既已難周，對兩方面之洞明更屬無望，而謂「誠有」如何，「確為」如何者，將何從令人置信！一經說破，恐並傅氏亦無以自信也。

向達唐代長安與西域文明亦曰：「鉢頭舞今存於日本，舞者衣胡服，戴面具，披髮，手持短桴。」向氏指緋袍為胡服，未明其故，不知是指日人所謂胡，抑唐人所謂胡，二者含義不同。見下章蘭陵王節論胡服。唐代胡戲中，有「緋胡」之稱，自因其常着緋袍之故。見下文猴戲。惟中國鉢頭戲「格

獸復仇」雖出西域，却衣素服，又不能戴面具，更不執短桴。短桴何能象殺虎之具！但在日本舞內，執短桴乃衆舞之公式，如羅陵王、蘇莫者皆是。不限於拔頭一舞爲然。故「鉢頭舞今存於日本」說，終覺主觀成分太多，客觀成分太少，非修正不可。

田邊尙雄音樂史之主張，及所介高楠氏之說，均與常傳二氏異趣，田氏於拔頭舞之答舞還城樂，首先否定其與唐還京樂之關係。此在討論鉢頭拔頭之同異中，雖僅枝節問題，但田氏於此點之「實事求是」精神，似乎較強。田史曰：

> 還京樂，……與傳於日本之還城樂，完全不同。……蓋本名見蛇樂，因其發音上誤書爲還城樂，遂附會爲與中國之還京樂同也。

此種因發音相近，而誤書，而附會者，又豈止還京樂與還城樂間之一端！卽鉢頭與拔豆拔頭之間，又何嘗不如此！試看田氏信印度之拔豆舞爲總源頭，一面流入日本爲拔頭，一面流入中國爲鉢頭；而指日之所得者眞，我之所得者訛，故其史於引段錄之文後，乃曰：「此當爲西域之訛傳，由西域入中國之傳說訛傳者甚多。」此雖較我常傳二家於中日之間，不辨訛正，強使日舞與中戲結合爲一者，爲有分曉，但於我之鉢頭戲，肯定其必出於印度拔豆舞，且已有所訛傳，必不許其以另一事實從西域傳入我國者，所遞者何？亦全憑字音相近之一種主觀附會而已，並非從二者之形式或本質方

面，殊有的據，則亦與常傳二家同一主觀太過，不得不爲田氏指明也。

田史介紹高楠氏述拔頭之舞容有曰：

> 拔頭之被髮，素衣，作啼，喜躍八折，並非如舊唐書及樂府雜錄所云，如遇喪之狀，亦非效喜躍山路八折之象者，乃擬於Pedu之馬者。被髮者，馬之鬣髮也；素衣者，表馬之白色也；作啼者，非逢喪而啼，亦形容馬嘶者；喜躍八折者，象捷足駿馬之超躍者，……始終作格鬬之狀，非與猛獸格鬬者，乃表示對敵蛇奮迅之狀也。

足見認我之舊書與段錄所云，既與拔頭拔豆情形不同，便是一種訛傳者，其說乃高氏創之，田氏僅承高說而已。二家於我之鉢頭，既未參考宮戲方面資料，又未作深切瞭解，遽然以偏爲全，以異爲訛，詎足深信！高說分析拔頭舞之情緒，既非悲若遭喪，亦未喜躍八折，其釋段說之被髮、素衣、作啼、八折、格鬬五點，爲馬鬣、馬色、馬嘶、馬駿與馬殺蛇，正所以彰其因訛傳而互異，並非顯其因沿襲而相同也。較之常傳之說，乃兩種不同之結論，而常氏竟引此內容不同之高說爲依據，有未合矣。總之，通典與段錄之所云，不謀而合，可能爲唐代民間部分鉢頭戲之眞相。杜段自紀其所見聞而已，別無所求，顧慮少，似反可信；高田常傳四家必欲求通解於中印日三國之間，於我之所知又不廣，所以勉強求通者，似反難信。吾人今日硏討此事，實無捨己從人之必要。

田史又曰：

此拔頭舞亦唐時入中國，似係唐睿宗時，印度婆羅門僧所獻者。玄宗時之歌舞戲中，有大面，與此拔頭舞，皆入於婆羅門樂中。

按鉢頭出西域，於我文獻有據；但自西域來之音樂，不必皆天竺樂或婆羅門樂。大面戲如蘭陵王，乃北齊之凱歌，更無關唐婆羅門樂之徵。謂二伎皆睿宗時印度僧所獻，論證兩斷。

惟四家於日舞實況，尚有一部份之目擊，然後有所論斷；本書作者，並此而無之，又烏足以議四家？曰：議四家者，正憑其目擊記載之內容，與我古籍存說之間，相去太遠耳。日本拔頭舞初非絕對不可信其與唐鉢頭戲同源或同體，但須目擊日舞者之報告，果然顯出二伎間之眞正關係，實事求是，合情合理；又何能不信！今也，惟其依據此種目擊之忠實報告，已證明中日二伎並無聯繫，本質全違，僅名稱偶近而已，則亦聽其自然也可。此類遺憾，本來甚大，歷史不能挽回，補償終難有效。千年來已亡之唐伎，何必定欲強其猶存於鄰邦而後快！至於中印二伎，本非一事，證之日伎，更覺參差；而強派訛誤必然在我，斯亦未嘗以理服人。若對溝通兩國古文化應抱之信心，對古藝事存亡續絕應有之熱望，既屬同文，寧有二致！以上所辨，當非懷挾成見，故爲立異，倘亦讀者之所諒歟？

八、弄婆羅門 附「和尚俳優」說。

唐代三教並行，三教皆有戲劇。詳末章首節結論。佛教極盛！天竺僧來者不絕，天竺樂早已列入初唐所定九部樂、十部樂中，梵劇亦早有流行，皆與弄婆羅門有關。此所謂「弄」者，實與弄參軍、弄老人、弄孔子等，同一戲劇性。其戲中主角，要爲僧侶，但卻非歷代相傳婆羅門人所弄之百戲，此點首須辨明。此事直接資料極少，但憑各方面之啓示，在唐戲弄內有弄婆羅門一體，則確切無移。尤其於我國戲劇中，頗佔重要地位之目連僧劇，近人但知北宋東京勾欄內已演目連救母雜劇，並推爲我國戲劇具體形成之最早者，見周貽白中國戲曲論叢。其實唐代不但有目連變，且在初唐可能卽已有目連皈依之歌劇，由梵劇編譯而成，歌曲名舍利弗及摩多樓子，詳下章述舍利弗劇，堪稱爲弄婆羅門中之最著者也！唐代僧侶又有自爲俳優者，並附見於本節之末。

此體之正面著錄，在段錄「俳優」一節。顧段錄今日之種種傳本彼此不盡同，而他書之所以轉載者，辭又多異，惟有綜合觀之，斟酌取捨，庶得其要。段錄在述弄參軍、弄假婦人之後，繼曰：

> 弄婆羅門：大和初，有康迺米禾稼米萬槌，近年有李百魁石瑤山也。——涵芬樓印明鈔說郛本。
>
> 弄婆羅：大中初，有康迺李百魁石寶山。——守山閣校本。

宋曾慥類說一六載段錄，亦作「大中以來，弄假婦人，又弄婆羅門」。近人所據，多是守山閣一類板本，脫「門」字，守山閣本仍注明：「案『婆羅』下，疑當有『門』字。」遂就「婆羅」二字，循聲求義，愈趨愈遠，——此點首當糾正。明人且有將「弄婆羅」三字屬上文，彼弄假婦人一節之末者，如曹學佺蜀中廣記七〇所引即如此，曹書所引，又誤段錄曰教坊記。「婆羅」終不能與假婦人同一義也。既非「弄婆羅」，而爲「弄婆羅門」，則其伎自得與婆羅門樂、婆羅門舞相結合，有通典及陳書等爲證，一切雲霧乃撥矣。通典一四六先述散樂「歌舞戲有大面、撥頭、踏謠娘、窟礧子等」，繼又曰：

婆羅門樂用篳篥二、齊鼓一；散樂用橫笛一、拍板一、腰鼓三。其餘雜戲，變態多端，皆不足稱也。

舊書二九音樂志全用此語。足見婆羅門乃在散樂歌舞戲及雜戲之間，殆亦頗足稱述之一種雜戲。其產生也，若循舍利弗劇以求，可能在唐以前。段錄之所以曰「大和初」者，唐文宗大和元年乃公元八二七年，宣宗大中元年乃公元八四七年，相差二十年。乃專指康米諸優而言。蓋前於大和，何人精此伎，想已非段氏所曉，故自其所曉者錄之，並非此戲之始於大和間也。舊書一八九下郭山惲傳，述中宗引近臣宴集，令各效伎藝爲笑樂。當場表演之伎，有談容娘舞、渾脫舞、黃麞舞、唱駕車西河等；而左金吾衞將軍杜元琰誦婆羅門咒，亦厠其間。足見此咒之誦，有一種特殊聲調，或爲弄婆羅門之戲曲。謂初唐已有此戲，此亦線索之一也。通鑑二〇九亦載杜元琰誦婆羅門咒事，胡注：「今所謂天竺神咒也。」咒，不指符咒，乃頌

贊之意。又康米石皆胡姓，既胡人精此者多，其原爲胡戲可知。詳第七章演員。

陳書同此理解，將通典與段錄之語融合爲一，在其書中凡三見——

婆羅門樂，與四夷同列。其樂用漆篳篥二，齊鼓一。其餘雜戲，變態多端，皆不足稱。唐大和初，有康迺、米禾稼、米萬搥，近年有李百媚、曹觸新、石寶山焉。——一七三「弄婆羅門」條。

婆羅門舞，衣緋紫色衣，執錫鐶杖。唐大和初，有康迺、米禾稼、米萬搥，後有李百媚、曹觸新、石寶山，皆善弄婆羅門者也。後改爲霓裳羽衣矣。其曲開元中西涼府節度楊敬述所進也。——一八四「婆羅門」條。

唐胡部：樂有……，戲有參軍、婆羅門、涼州曲。……——一八八「胡部」條。

陳氏「唐大和」以下云云，分明本於段錄。惟人名中多出曹觸新，「百魁」又作「百媚」，是依據段錄之又一傳本而寫，此本較涵芬樓之說郛本尤善矣。陳氏指明婆羅門樂舞與弄婆羅門之關係，乃至衣杖形色，儼然僧侶，俱可信；惟將此一婆羅門，與霓裳羽衣之原名亦曰婆羅門者混而爲一，則未見其是。霓裳羽衣是道家仙女舞服，緋袍錫杖是佛教胡僧戲裝，彼此如何可以改就乎？此不待辨而後明。白居易霓裳羽衣舞歌「楊氏創聲君造譜」句，自注：「開元中，西涼府節度楊敬述造」，不云來自天竺。晚唐陳嘏及闕名作者之霓裳羽衣曲賦二篇，追敍玄宗製此，全是道調道曲情形，與梵曲婆羅門之屬於佛教者，截然二事，尤屬顯然。婆羅門爲霓裳羽衣曲之散序說，是晚唐鄭嵎津陽門詩

注。唐代同名異曲者，不知凡幾！或改名，或否，各不相通。以唐會要一書內所載之曲調與改名言：有三蘇莫遮，一改名萬宇清，一改名感皇恩，一不改名；有二蘇剌耶，一改名末央年，一改名寶廷引；有三來賓引，一爲原調，一訖陵伽之改名，一高麗之改名；有二濮陽女，一爲原調，一百舌鳥之改名。……類此不勝舉。或改或否，或複或否，當時訂於太常樂官，奉詔勒石，垂諸永久，應各有故，惜今已不能詳。惟若認二婆羅門同名者必同調，強爲牽合，反失要旨。陳氏書對於舊說，祇有轉錄，向不研討，原無足異也。近人同此觀感者亦甚多。如日人遠藤實夫在長恨歌之研究中，陳寅恪在元白詩箋證稿中均然。盧論二引唐會要天寶十三載改婆羅門爲霓裳羽衣，亦曰：「足見西涼所獻，還是從婆羅門來的。」按霓裳之爲法曲，爲華聲，非外國樂，據白居易新樂府等詩，必須肯定，無可動搖。因白氏生在當時，又教女伎，躬親其事，並多精識，其詩序詩旨所指，斷無華「夷」錯認之理。故改爲霓裳之婆羅門曲，與天竺樂內之婆羅門曲，應爲同名異曲。陳氏箋證嘗疑白詩之曰「華聲」爲「殊不正確」，毋乃太過。

向達唐代長安與西域文明二三頁「大中初，敎坊又有石寶山，善弄婆羅門。——『弄婆羅門』或作『婆羅門舞』，卽霓裳羽衣舞。此石寶山，或亦如曹氏、米氏源出石國也歟？」按此乃錄樂府雜錄，要查辨淸楚。參看本節末。

論樂曲：弄婆羅門自有其樂曲，無須借重霓裳羽衣。下列四調，皆可能爲弄婆羅門時所用：一

曰婆羅門，屬太簇商，見唐南卓羯鼓錄；二曰望月婆羅門，見崔記，敦煌曲內有辭四首，乃長短句；詳附錄。三曰蘇禪師胡歌，屬太簇商，改名懷思引，見唐會要三三。——以上三調皆雜曲。四曰胡僧破，見崔記，乃大曲。而羯鼓錄諸佛曲調名內，有曰失婆羅辭見柞者，「失」疑是「弄」之訛；後三字不類譯音，而似訛別，或亦與弄婆羅門有關。此中蘇禪師胡歌頗可注意。因婆羅門弄何戲，戲中主角爲誰，實例極少；蘇禪師乃一具體之人物，其所以得此調名，必有一番本事在，可能即戲中之所弄也。

弄婆羅門之實例，除上述之舍利弗外，尚有「朱相非相」，見下章科白類諸劇；所扮乃念經行者，宜亦屬之。唐李公佐南柯太守傳：「從靈芝夫人過禪智寺，於天竺院觀右延舞婆羅門。」「右延」或是「僧伶」，其伎是舞是戲，不能斷。後世戲劇中扮演僧侶者甚盛，其基礎宜立於唐戲。因我國僧侶所有社會生活之活躍，與在俗男女接觸之廣泛，所操文藝體裁之繁夥，在歷史上當以唐代爲最！宋官本雜劇內，有四僧梁州、和尚那石州二本。金院本內有「和尚家門」，列禿醜生、窗下僧、坐化、唐三藏四本，另有嘖水胡僧一本。武林舊事二舞隊名目內，有耍和尚，在「抱鑼」之外。又六「諸色伎藝人商謎」條，有「蠻明和尚」、「捷機和尚」，乃伎藝人之藝名。西湖老人繁勝錄「清樂社」條，列「鞋相」舞老番人耍和尚」。宋曰「耍和尚」，等於唐曰「弄婆羅門」。至於宋教坊樂（宋史一四二樂志）小兒隊舞內，

三曰「婆羅門隊」，即上文引陳書一八四所謂「婆羅門舞」；此與當時官本雜劇所演，服裝雖同，但一爲舞，一爲劇，想非一事。盧前中國戲劇所受印度文學及佛教之影響一文內，有部分資料，可供參考。

據上種種，可知弄婆羅門乃唐代確實存在之伎；段錄之原文，確係此四字。所謂「婆羅門」者，指胡僧言也。此辭原義並不如此。惟王國維古劇脚色考曰：

雜錄又云：「弄婆羅：大中初，有康迺、李百魁、石寶山。」「婆羅」疑「婆羅門」之略。至宋初，轉爲「鮑老」。楊大年傀儡詩云：「鮑老當筵笑郭郎。……」至南宋時，或作「抱鑼」。夢華錄七云：「寶津樓前百戲，有假面披髮，口吐狼牙烟火，如鬼神狀者。上場著青帖金花短後之衣，帖金皂袴。手攜大銅鑼，隨身步舞而進退，謂之『抱鑼』。遶場數遭，或就地放烟火之類。」「抱鑼」即「鮑老」。以此際偶攜鑼，遂訛爲「抱鑼」耳。……金元之際，鮑老之名，分化而爲三：其扮盜賊者謂之「邦老」，扮老人者謂之「孛老」，扮老婦者謂之「卜兒」，皆「鮑老」一聲之轉，故爲異名以相別耳。太和正音譜之「鴇」，則又「卜兒」之略云。

王氏於宋元戲曲之初步研究中，好用聲韻通轉之法，而結果都不圓滿，已如首章去敝節所云。此處將婆羅、鮑老、抱鑼、邦老、孛老、卜兒、鴇七辭，一舉而貫通之，支離愈甚，其說益難成立。王氏於段錄之「婆羅」，既已疑爲「婆羅門」之略，何以不就婆羅門方面，窮其究竟，驗其得失，有

所決定？乃遽曰：至宋初轉爲「鮑老」，至南宋或作「抱鑼」，至金元化作三名，至明代略成一字，何耶？曰：王氏原無意於考訂唐之弄婆羅門爲何伎，祇重在敍述金元明劇之脚色，而附帶一引「婆羅」、「鮑老」等古名稱，聊以見其在遠源中，有此一種或然之關係而已；原不能就其所引，逐層逐節，一一指實以求也。若不然，居間之「鮑老」，明明爲舞戲也，王氏意中，豈以唐婆羅門亦舞戲耶？非舞戲耶？居間之「抱鑼」，明明爲假面鬼神之步舞也，王氏意中，豈以唐婆羅門亦如此耶？不如此耶？何以無明文？至若擋鑼步舞，既屬偶然之事，何足以爲鮑老改名之據？明知事實上不至因此而改名，乃假設爲當時之訛。是此說之成立，必賴當時之訛爲之基礎；而此基礎，又必賴王氏之假設始能產生；則此點之羌無實據，完全蹈空，可知矣。其他五名，去「婆羅」之諧聲益遠，可不論。「邦老」即「鮑老」之轉聲，說始見清焦循易餘籥錄。王氏及近人華連圃戲曲叢談五之說均用之，惟均未明言出處。李拓之中國的舞蹈曾謂「婆羅」並非「鮑老」，甚確。惟李氏因對武林舊事所載「天基聖節排當樂次」中之「傀儡——舞鮑老」先誤認爲「傀儡舞——鮑老」，以「鮑老」爲傀儡戲伎師之名，然後方有此結論，則仍未足採。

周史引王考之語後，續曰：

> 若然，則婆羅門爲舞曲，亦即霓裳羽衣舞的舊稱，似非一二人可弄。王氏又以爲宋初的舞鮑老，即爲「婆羅」的轉音。按武林舊事所載舞隊名目，有大小斫刀鮑老、交袞鮑老，似爲一種單人的舞技。若「鮑老」

爲「婆羅」的轉音，則當與「婆羅門」無干了。

此乃人人對於王考所必然發生之共同懷疑，初不止周氏一人有之。惟因王氏既疑「婆羅」爲「婆羅門」，又指「婆羅」爲「鮑老」之轉音，互不照應，中間復夾雜婆羅門改名霓裳羽衣一層，周氏乃慮及弄婆羅門或非一二人之事，甚至並想像唐之霓裳羽衣舞，或亦多人表演，有若近人臆造之「霓裳羽衣隊舞」者，則周氏一人之疑也，不必人皆有之。按王考前說，不過認金元明劇內邦老等脚色之名目，與唐弄婆羅門之殘名「弄婆羅」，其間或有遠源之關係，僅假設其如此而已，並未指實，其說本屬脆弱，不禁究詰，已如上所言。若霓裳羽衣之原名婆羅門，與此種戲弄之爲婆羅門，實際不可能爲一事，上文亦復論及。既如此，弄婆羅門與霓裳羽衣舞之間，並無葛藤存在，弄婆羅門當然不受舞曲範圍之限制；其演員之多寡，自以適合劇情爲準，無論上之擬以霓裳，下之擬以鮑老，皆非其倫矣。

弄婆羅門與婆羅門弄，二者應有別。唐代僧侶，有自爲俳優者，故指爲婆羅門弄也。唐俗講僧中，凡品業不高者，每趨於「和尚教坊」一途，語詳六章首節論「道場」。亦有爲小曲清唱、博取施捨者，見五章歌唱節論「清唱」。顧和尚教坊之發展，有不止於講唱與清唱，且逕入戲劇範圍者，雖不得其詳，要可肯定果有其事。唐釋道安廣弘明集滯惑解，曾數僧罪，凡有十等，九曰：設樂

以誘愚小，俳優以招遠會。」雖已懸爲罪禁，其事終恐難免。所謂「俳優以招遠會」，若解釋爲和尚命市上俳優入寺，參加道場，招致遠人，共來預會，未嘗不可；然既有「和尚教坊」等，則此說終覺勉強，不如視俳優與設樂二事，同爲和尚現身說法者之近情理耳。南部新書載道吾和尚演魯三郎事，詳七章演員。唐變文內有佛子扮演貧家夫婦，互訴苦況之穿插，詳末章論變文與戲劇關係，均可爲例。近代和尚於演孔雀經與瑜珈燄口中，仍保存濃厚之戲劇形式，其遠源當在唐代之和尚俳優，亦可供參考。略見附錄。設若婆羅門所弄者，即弄婆羅門，例如演目連歸依與救母等，則作用在宣揚教旨，正是禪門本分，當在罪禁之外矣。

附錄

【望月婆羅門調格】望月婆羅門，青霄現金身。面帶黑色□□□。□□□□□□□益，錫杖撥天門，雙林禮世尊。望月隴西生，光明□□□。□□宮裏樂轟轟。兩邊仙人常瞻仰，鸞舞鶴彈箏，鳳凰說法聽。望月曲彎彎，初生似玉環，漸漸團圓在東邊。銀城周迴星流遍。錫杖奪天關，明珠四畔懸。望月在邊州，江東海北頭。自從親向月中遊，隨佛逍遙登上界，端坐寶花樓，千秋似萬秋！——敦煌曲校錄。

【近代僧徒演孔雀經及瑜珈燄口情形】僧家有經一種，名曰孔雀經，編列各調戲曲：如崑腔、亂彈、徽調、灘黃及九調十三腔，均皆齊備。以和尚八人，分生旦淨丑各音，吹彈歌唱，儼同唱戲。家有素事方用之。……

瑜珈餤口經文，亦能編出各調戲曲，如孔雀經一般。除法師所念不唱外，其餘按腔宣唱，各調俱全。每壇用和尙七人。但此等和尙不可多得。——邵茗生杭州戲劇雜曲記（劇學月刊創刊號）。

九、拍彈

唐人之述拍彈者，每指爲歌唱之新聲而已；或涉及表演，所述都不明朗。惟已與別趙十、憶趙十、哭趙十三曲調聯繫，而三調顯然有本事，分情節，則拍彈之有戲，不止於歌唱而已，明矣。宋人或以爲彈奏，或以爲百戲，相去甚遠。按之魏伎，曰「拍袒」，亦接近表演，或與有關，因列入歌演類，仍俟續考。

舊唐書一七七曹確傳，述懿宗時之事曰：

> 時帝薄於德，昵寵優人李可及。可及者，能新聲，自度曲，辭調悽折。京師媮薄少年爭慕之，號爲「拍彈」。

此雖僅指拍彈爲自度新聲之辭調悽折，然已透露其動人之處，必不僅在聲辭悽折而已。因聲辭雖異，與媮薄少年爭慕一層，尚不相屬。愛好新音樂，無論如何，不能謂之「媮薄」。爲媮薄少年所爭慕者，聲以外，必尚及容。唐人於此等處，每每不作正面記載耳。試看蘇鶚杜陽雜編之說——

> 可及善囀喉舌。於天子前，弄眼，作頭腦，連聲著詞，唱雜聲曲，須臾間，變態百數，不休。是時京城不調少年

相效，謂之「拍彈」。

原注：「『彈』字去聲。」此明明謂可及在天子前演劇，方劇中弄眼、作頭腦時，隨即發辭唱曲，甚爲敏捷，聲容相應，演唱不窮。「著詞」以指酒令之歌辭爲多，此則謂適應表演科泛之需要，而連聲發辭。既曰「變態百數」之「不休」，當不限於唱曲一項之變，然後不調少年相效，始有確實之着落，較曹傳所云爲切矣。至若宋朱翌猗覺寮雜記下所云：「彈曲起於唐懿宗時。曹確傳云：『優人李可及，能新聲，自度曲』，號爲『拍彈』。」於「彈」字不讀去聲，而以爲彈奏絃樂。然則「拍」亦可認爲節拍之意歟？移歌唱爲音樂，而體會完全不及表演，在拍彈之種種解釋中，以此說距離最遠！唐伎不爲宋人所曉，有如此者。宋無名氏應用碎金下技樂篇「伎藝類」，將「拍彈」與「飛槌、射偸、椀珠、拗腰」等並列，疑指另一伎，全然百戲性質者。「雜聲」據明抄本補，曾見廣記二三七「同昌公主」條。

惟蘇說僅示其於新聲外又善作態，歌唱外尚有表演而已；至所演何事，所唱何曲，則未詳。太平廣記二〇四引盧氏雜說曰：

歌曲之妙，其來久矣！元和中，國樂有米嘉榮、何戡，近有陳不嫌，不嫌子意奴。一二十年來，絕不聞善唱，盛以拍彈行於世。拍彈起於李可及，懿宗朝恩澤曲子，別趙十、哭趙十之名。

此仍從歌曲說起，但謂一二十年來不聞有善唱如米何陳陳者，而祇聞有善拍彈如李者，足見拍彈在單純善唱之範圍外矣。既謂拍彈起於懿宗，又曰「一二十年來」盛行拍彈，懿宗咸通共十四年，接僖宗乾符六年，已二十年，公元八六〇至八七九。豈即晚唐盛行拍彈戲之時期歟？盧氏謂拍彈起於有關趙十之二曲名，確否且俟下文決定。此處但信李可及之擅長拍彈，乃託於此二曲，或託於趙十之一劇。「恩澤曲子」含義如何，惜不詳。疑爲皇帝之所特好，並因歌此曲或演此戲，對於奏技之優人，曾頒厚賜，降恩澤。初唐許敬宗有上恩光曲子啓，疑即皇帝於曲有所好，詞臣遂獻歌辭之意。「恩光」、「恩澤」，二者可以互參。

此二曲名始見於崔記，但作別趙十與憶趙十。「哭」與「憶」二曲，未知悉同否。若不同，則「別」、「憶」、「哭」爲三曲，必配合前後三種情節，而佔有三個場面矣。無論曾作二曲或三曲，趙十爲故事之中心人物，頗有情節，則已可以肯定。可能爲一民間戀愛故事，生與旦先有一番遇合，然後繼以別、憶、哭，猶之義陽主合生戲，有「團雪」與「散雪」兩折，阮郎之劇有阮郎歸與阮郎迷二曲，亦即代表兩折也。惟趙十其人，究竟屬生屬旦，尚難判別，其本事迄今無考。此戲應早有於盛唐，參看下文引能改齋漫錄，載盛唐有拍彈。趙十之戲乃用拍彈體裁演出，當聯帶爲盛唐所有。詩話總龜前集四十「樂府門」，引盧氏雜記之文，與上文太平廣記所引略同，唯誤元和爲乾祐。總龜又引藝林伐說，轉載盧氏雜記曰：「拍彈起於李可及，懿

宗恩澤最厚，有別趙十與趙十之名。」三語不相連續，含糊牽混，未足據以定趙十之戲便創自可及。由別、憶、哭三層，並知其必甚悲苦，情節當甚動人；至李可及時，取此先朝名製，重爲搬演，並確已編入拍彈，被以新聲。復有李之天賦歌喉，與表演絕技，運用其間，於是當行出色，效果特著；甚至傾動宮庭，獨膺寵昵，風靡京邑，唱遍閭閻，蜚聲藝苑者，且二十年久，亦可謂盛矣！其劇可傳，其曲可傳，其體可傳，其人、其事亦未嘗不可傳。惜因唐代之有戲劇，向不爲人所認可，「拍彈」雖求以歌曲地位，在戲曲史內稍露圭角，過去尚不可得，無論取得戲劇之地位矣。據此，拍彈有歌與演，均已甚著；若有舞與否，則無從知，故暫以入歌演類。

拍彈之不自李可及始，未嘗無據。南部新書乙曰：

大和中，樂工尉遲璋，能囀喉爲新聲，京師屠沽效之，呼爲「拍彈」。

此條中，雖大和之時，文宗大和共十三年，公元八二七至八三九。與尉遲其人並不虛，而全文與上引李可及事極相似。可能事原屬李，誤歸三十年前之尉遲耳。明祝穆事文類聚二四「歌曲源流」條，引吳曾能改齋漫錄云：

迨於開元天寶間，君臣相與爲淫樂，而明皇尤溺於夷音，天下薰然成俗。於時才士，始依樂工拍担之聲，被之以辭。句之長短，各隨曲度，而愈失古之「聲依永」之理也。溫李之徒，率代將一時情致，流爲淫豔

猥褻不可聞之語！

此條，沒錄今傳本內未見，或係佚文。其說明拍担興於盛唐，關係尚小；其指拍担為長短句詞之所由興，關係實大！「拍担」二字，原不得解；此條於「夷音」之「薰然成俗」下，接敘樂工習拍担之聲，豈拍担即當時樂工所習「夷樂」之一種，而二字乃外國語之譯音乎？姑存此說以俟考。拍担既屬胡樂，故曲度有異，須被以長短句辭方合。據此，長短句歌辭於開天時實已有之；且當時不僅樂工或里巷間然，即文人才士，亦已依其曲度而有作，特後世不傳耳。吳氏文於開天之下敘溫李，乃重在序其「猥褻不可聞」一點，並非以開天直接溫李也。惟謂李有長短句辭，不知指何人。夫別趙十憶趙十兩調之早備於開天間，固可肯定者，安知其在盛唐時不即與拍彈相結合！奚必待百二十年後，李可及始用此聲，以入此戲歟？大概在開天之後，可及之前，此伎荒廢已久，李特運其音樂與表演之天才，為之興復昌明耳。

三國志魏志二一王粲傳注，引魏略曰：

邯鄲淳博學有才，太祖遣詣植。時天暑熱，植呼常從，取水自澡。訖，傅粉，遂科頭，拍袒胡舞，五椎鍛，跳丸，擊劍，誦俳優小說數千言。訖，謂淳曰：「邯鄲生！何如邪？」

所謂「拍袒」，若上與「科頭」聯看，則為袒露而已，若下與「胡舞」聯看，則可能為一種伎藝。且下文尚有「俳優小說數千言」之誦，亦不能必其彼此無關。設若有關，又顯然有託於故事，不止為

舞，且接近表演。參看第六章脚本。陳書一八七俳倡下，引曹植與邯鄲淳事，注意「傅粉」二字，曰：「傅粉墨，更衣易貌，以資戲笑，蓋優倡常態也。」亦認「拍袒」爲表演。明胡元瑞莊嶽委談下：「魏陳思傅粉墨，椎髻胡舞，誦俳優小說，雖假以逞其豪俊爽邁之氣，然當時優家者流妝束，因可概見。而後世所爲副淨等色，有自來矣。」雖避「拍袒」不言，但「拍袒」之環境與性質，亦既了然。若謂「袒」爲「袒露」，「拍」字將何所歸？若謂「拍袒」亦一種聲容之歌演，則「袒」與後來之「担」，形聲極近。可能由「袒」而「担」、而「彈」，皆外國文一辭之聲，漢字三種之異譯而已。——此亦漢魏時卽有歌舞戲之一證也。南齊時，有武技曰「拍張」，與此無涉。

十、參軍戲 附參軍戲非相聲雜技辨。

此曰「參軍戲」，乃謂眞正戲劇，而以科白爲其主要伎藝者；非若王考周史等所意識之「參軍戲」，或「宋雜劇」，皆指未達眞正戲劇之程度，不過於普通俳優中託爲故事而已。——此義於本節之開端，首先揭櫫，以清概念。

近代學者對我國古劇，每有泛稱「戲曲」，而不稱「戲劇」者，甚至認爲科白類劇未嘗參預我國古劇之「最高成就」，則偏誤之甚！實因對於漢迄唐宋歷代科白類劇無深切體認之故耳。論者

作如此粗率之武斷，乃不啻對我國古劇原有之完整軀體，橫施崩裂——砍其一臂，或刖其一足，或折其一翼也，於意何取？於施何酷！後世對古曲辭，有忘其原本爲合樂而作，遂陷於「主文而不主聲」之弊；若於古歌舞戲，統稱「戲曲」，強調其爲曲，勢必又忘其原本乃爲戲劇而作，弊在「主曲而不主戲」，與彼「主文而不主聲」之失，離開伎藝之正位者，固前後一轍，足資隅反。此事不無受王考首稱「宋元戲曲考」之影響。然王考乃初期之研究，書名中「戲曲」二字，可能分指戲與曲二事，予以並列之意，並非立「戲曲」一辭，以排拒古話劇或科白類劇於古戲劇範圍以外。然「戲劇」二字，畢竟已包含所謂「戲曲」，而「戲曲」二字，畢竟是戲劇之一部分而已。凡以戲曲爲研究我國古劇之起點，因而形成專業者，於文人、詞章家、音樂家有之，於戲劇家必不然。就目前說，此項專業之研究對象，自以永樂大典三南戲，及元明清之雜劇傳奇爲主，不能離開劇本或曲辭之存在。此等專業，對於歌唱系統以外，所以構成戲劇之其他種種，固不免於疏遠，然猶無傷也；設若以自己從業之範圍，去局限古劇原本之整體與實際之造詣，而否認其另一半之績業，曰：「無曲不成戲」，曰：「古話劇非戲劇，乃雜技」，則斷斷乎不可矣。有關此節，參看戲曲戲弄與戲象稿，載戲劇論叢一期。青木正兒以唐參軍戲爲「戲曲」，詳下文論歌唱伎藝引。

唐參軍戲，乃科白類戲，亦古代話劇之重點，其戲劇價値，僅亞於歌舞戲而已。二者共同奠定

我國近代戲劇之基礎。自明人起，已不得其義；迄於今日，依然被人誤解。胡元瑞莊嶽委談曰：「唐宋所謂雜劇，至元而流爲院本。今教坊尙遺習，僅足一笑云。」又曰：「雜劇自唐宋金元迄明皆有之。」曰「雜劇」與元之院本一貫，僅取其滑稽笑樂之義，所謂「笑樂院本」是。實則除滑稽笑樂而外，宋代雜劇尙曾繼承唐參軍戲之政治諷刺，爲之靈魂；若元院本，開始限於滑稽笑樂而已，乃無從與唐比擬。卽以宋科白類戲論，已有顯然不及唐代之一面存在。如「參軍戲」名目已廢，陸參軍之歌聲入雲已削弱，女優已少，猴戲已降爲百戲等是。而宋所謂「參軍色」「竹竿子」者，已完全不是串演，不過向伎藝之外，擔任引導宣贊而已；王考及腳色考等文內不深察，猶視同戲內之事，與戲內相提並論，殊覺不倫，——此點之辨明亦甚重要。

本章此節之責職，在確實掌握唐參軍戲之要點而闡明之，若宋以後之變化，在本節結束比較時，附及而已，不當詳也。近人徐筱汀有釋末與淨，楊憲益零墨新箋有參軍戲及鶻打兔兩篇，於唐代此事，頗多主張，大都好奇之論。除見四章腳色諸節外，茲並略有引述，而簡稱其文曰「徐釋」，曰「楊箋」。本書凡泛論唐歌舞戲者，悉在上文第四節歌舞戲總；凡泛論唐科白戲者，則悉在此節。此節標題雖用「參軍戲」，而實質乃針對含義較廣之「科白類戲」而言。行文中亦偶稱「滑稽戲」，乃指科白類戲內之用滑稽形式者言，非如王考立「歌舞」「滑稽」爲唐戲之兩大類也。本節辭頗冗長，大要乃先彰著其戲劇性，陳科白並重與戲

淡、問答兩要義；次舉滑稽、諷刺、假官、歌唱四大端，而殿以一二問題之研討。凡有關參軍、蒼鶻二脚色諸說，則另見四章四節，須合看。

論歌舞戲，必須辨明其既非普通歌舞，又非角觝百戲，而後其戲劇性乃彰著；論科白戲，亦然。玆所以必須辨明其既非古代之普通俳優，又非後世之相聲說話者，作用均在彰著其戲劇性耳。關於相聲說話方面較簡單，詳下文；玆先辨其與普通俳優種種相異之處。

普通俳優之伎，乃機智諷諭，人所共知。通鑑二八五載後晉齊王開運二年，桑維翰攜恨俳優以薄技受重賞，搖軍心，曾曰：

> 曩者陛下親禦胡寇，戰士重傷者，賞不過帛數端。今優人一談一笑稱旨，往往賜束帛萬錢，錦袍銀帶，彼戰士見之，能不觖望！曰：「我曹冒白刃，絕筋折骨，曾不如一談一笑之功乎！」如此，則士卒解體，陛下誰與衞社稷乎？

此所謂「一談一笑」者，固亦可爲戲劇中之表現，然就普通俳優說，實最爲切合。凡僅僅一談一笑而已，不俟故事，不俟表演，即可以完成普通俳優，但絕不能完成科白類戲。從知二者界劃顯然，不容含混。王考首章亦既曰：「優人之言，無不以調戲爲主。巫以歌舞爲主，而優以調謔爲主。」是「調謔爲主」，明明限於普通俳優也。乃王氏於述參軍戲之創始時，復曰「此事雖非演故事而演時

事，又專以調謔爲主」；詳下文。後將歌舞戲與參軍戲比較時，又曰：「一以歌舞爲主，一以言語爲主；一則演故事，一則諷時事。」詳上文近人分類節引。綜其前後曰「爲主」者凡四，顯足使人誤會，以爲構成參軍戲之主要成分，與構成普通俳優者相同，則未免大削唐參軍戲之戲劇性，甚至加以掩蔽矣！殊屬不可。他不必舉，但舉唐人之劇說，便足以明此義：顏師古注漢書枚乘傳「詼笑類俳倡」曰：「俳，雜戲也。」又注急就章十六「倡優俳笑觀倚庭」曰：「倡，樂人也；俳，謂優之褻狎者也；笑，謂動作云爲，皆可笑也。」足見「云爲」之外，尚有「動作」。顏氏此注，實已參考當時唐戲之情形而後下義；何況既曰「雜戲」、曰「褻狎」，豈尚能專限於語言，而不兼及表演乎？上文唐人分類表內，據陳書引段錄之文，「胡樂部」下有「胡部」，「胡部」內列弄參軍、弄婆羅門及涼州曲。使陳書所引無誤，則唐代不但歌舞戲在音樂系統內，即參軍戲亦未嘗不然，當更不能以語言限其伎矣。參看五章音樂節，述參軍戲之屬散樂。

受王考此說之影響者，頗不乏人。最顯著者，如王玉章宋元戲曲史商榷曰：「巫、尸、優、百戲、參軍、滑稽諸伎，僅爲戲劇發展因素之一，而不得即謂之戲也。」既位參軍於百戲與滑稽之間，自不得謂之戲；然如此安排，果合於參軍戲之眞象否歟？抑爲王考所蔽，於參軍戲有大誤會歟？斯誠有待於「商榷」者。相聲說方面，受王考影響，以董每戡文爲著，謂今之相聲與古參軍戲，

有「百分之九十相近」，至若「以便捷譏謔，取笑爲主」之一點，則二者又「絕對相同」。詳在下文「(一)滑稽形式」之後。 如董氏說，直否認唐宋參軍戲之入戲劇類，而祇能屬之雜耍而已，然歟？否歟？當亦不容不辨。 更有奇者：徐釋以參軍爲摩尼教，蒼鶻爲「回鶻式」之僕人；楊氏以參軍爲道教之「先生」，蒼鶻爲佛教之和尚；皆基於唐戲中鶻必打參之一念，愈覺怪異荒幻，不可想像！——據此四例，然後知唐參軍戲在今日所遭之誤會，實空前嚴重！ 本書此節與四章四節，均有爲而發，並非無的之矢，其辭費至於數萬言，誠不得已耳。

夫古俳優尚矣！從現存史料看，其伎雖泛及樂、歌、舞、調謔、百戲五事，多以調謔爲主，見王考一。 但從歷史上二三特例，以推想其餘，而折中之，要其間已有不以調謔爲主者存在；不僅存在，同時且有相當發展。 不分古今，凡於言語調謔之外，尚兼有行動表演與情節者，縱其名目仍居「俳優」之下，而實際已是科白戲。 例如上文歌舞戲總辨角觝，曾引史記李斯傳，謂「方作觳抵俳優之觀」，俳優不但可聽，而且可觀，分明已有表演在，即不得不認爲科白戲。 史記一二六滑稽列傳，盛稱優孟以歲餘苦工，專象孫叔敖之生平，一旦登場，衣冠化裝，抵掌談笑，三日計議，轉述婦言，而終以「山居耕田」之歌作結。宋費袞梁谿漫志五，記漢延熹中碑文載優孟事及歌辭，較史記略異。 使此諸說皆確，則優孟所爲：化裝也，表演也，歌唱也，情節也，四種成分之總和甚高，又何嘗是

舞蹈或角觝百戲，而可排之於戲劇以外？換言之：就其全劇以觀，何嘗以調謔爲主歟？清焦循劇說一歷舉古優孟旃雚之所爲，曰：「然則優之爲技也，善肖人之形容，動人之歡笑，與今無異耳。」——說甚中肯。宋蘇軾通守杭州寄呂微仲詩自注：「杭有伶人，善學呂舉措，酷似！別後常令作之以爲笑。」「呂微仲」一作「呂穆仲寺丞」，詩有曰：「楚相未亡談笑日，中郎不見典型存。」上句正指「活孫叔敖」，東坡看法不與晉人相同。宋末葉某愛日齋叢鈔三：「朱文公在講筵，優人王喜，時於上前，效其行止進退以爲戲。」足見優孟之伎，實以表演爲主，後世優人仍有守之弗墜者。若魏書二六載尉地干「善嘲笑，世祖見其效人舉措，忻悅不能自勝」，北史二十同；北夢瑣言載「小吏學薛昭緯行步揖遜，薛借姬妾垂簾按之，吏安詳傲然，舉動酷似」：則皆非優人也。　後世對善演曹操戲者曰「活曹操」，對善演魯肅戲者曰「活魯肅」，……，但論其爲戲之伎，要必不能超過於「活孫叔敖」者。因孟於所謂「活」之程度，直令「莊王置酒，優孟前爲壽，莊王大驚，以爲孫叔敖復生也，欲以爲相。」竊謂史記此節所敘之莊王，必有本人與劇中人二種之別。「莊王置酒」以下，至「不足爲也」，皆述戲劇，莊王乃劇中之莊王；「歸與婦計」，「三日復來」，「因歌爲對」種種，皆非戲中情節。下文「於是莊王謝優孟」，方是真莊王。胡元瑞莊嶽委談曰：「優伶戲文，自優孟抵掌孫叔敖實始濫觴」，甚是。明陳耀文天中記四一：「言優孟則可；謂莊王以爲叔敖復生也，欲以爲相，殊未可憑。」戲外誠不可憑，若屬戲中，復何礙！前章溯源，述蕭梁之有上雲樂伎，亦有此情形，可參看。至於戲內戲外，相間而見，雖元明雜劇內，尚有「按喝」「開呵」等存在，周史與孫楷第也是園劇考六，已詳之，何況古劇！周史謂優孟象孫叔敖「根本無情節可言」者，乃祇作普通俳優，而不視作戲中扮演之故耳。吾人苟非於古

今伎藝之間，早已懷抱成見，甚且斷代限體，或泛疑古人，或泛僞古史，羌無的據，一意篤信自己主觀爲可靠者，對於此事，惟有憑史乘所書，承認「活孫叔敖」之說，承認古俳優中早有表演、且與調謔並重之事實。他如穀梁傳載夾谷之會，優施以舞笑君，嘲笑魯君。舞時必有化裝，有科、有白，庶幾能致「笑君」之效果；若普通古舞，簡單而嚴肅，不脫儀式，何能致此！王考於孟施之所爲，曾曰：「於言語之外，其調戲亦以動作行之，與後世之優，頗復相類。」——此乃王氏實事求是，較爲客觀，不可多得之論！讀其書者，應於此三致意。徐史於參軍戲曰：

> 王氏以此戲始見於記載者，爲宋璟疾負罪妄訴事，遂斷謂始於開元，竊恐不然。如史記之載優孟優旃，固亦以滑稽而託諷匡正者。……余敢代轉一語曰：此種滑稽戲，始於周秦，盛於唐宋，或不爲武斷云。

從作用之託諷匡正相同一點，辨證王考「始於開元」說之非，固甚正確；惟究尚不若王氏自己從伎藝方面之科白並重，認定其與後世之優頗復相類，以自糾其失者，爲更有力而徹底！王氏此說云云，雖與其全書中，凡過分推重元劇之處，造成大矛盾，然能於無意中出此一句老實話，闡明古劇之真象，畢竟可貴！夫孟施所爲，尚且「調戲亦以動作行之」，何況後世之參軍戲乎！參軍戲於言語調謔而外，所有動作調戲之成分，至少總應遠超孟施所爲之上，乃可以信者，顧尚能謂之「專以調謔爲主」歟！下章科白類諸劇（十五），敍「劉山人省女」，節敍諧俳優「縱民稼穡」之如何構成，可參考。

由此等特例以推，知漢書二二禮樂志載漢代朝賀置酒，陳前殿房中，有常從倡若干，常從象人若干，秦倡若干，秦倡象人若干，此輩飽食終日，出入追隨，其伎究竟如何？象人乃扮演者，倡乃歌唱者，甚爲明顯。孟康注象人爲象禽獸水族之人，說甚支。詳第五章化裝。象人所爲，料必有如「活孫叔敖」者爲之基礎，又從而有所增益也。如漢書六八霍光傳曰：「擊鼓歌唱，作俳優。」一本作「擊鼓，歌吹，作俳倡。」注：「俳優，諧戲也」，豈非明證！此與上文歌舞戲總所舉張禹傳內，婦人相對作優一例不同：彼乃女優所演之歌舞戲，此乃男優所演之俳諧戲。俳諧戲而擊鼓歌唱，前符優孟之歌「山居耕田」，後符唐代陸參軍內之「歌聲徹雲」。戲劇原爲一種綜合性之藝術，聲容諸伎，必按實際需要，靈活運用；今日爲然，古代何嘗不然！觀於此，知王考限滑稽戲曰「不容合以歌舞」，終非事實矣。下文（丁）「歌唱伎藝」另詳之，可合看。又如在上文中，屢引鹽鐵論述西漢民間娛樂，有「歌舞俳優，連笑伎戲」。上句指歌舞類戲，下句分明指科白類戲。寓「連笑」於伎戲之中，其不同於普通俳優之「一說一笑」而已，可知。王佩諍鹽鐵論散不足篇札樸百一錄載華東師大史學集刊曰：「連笑爲滑稽之尤者」，並示「連笑」之「連」，即毛奇齡所舉遼時「連廂詞」之「連」，却無解說，聯繫毋乃太遠。此「連」字若視同宋齊梁所有四十九設名目中「登連」之「連」，則比較接近耳。又後漢書蔡邕傳：「封事七事之五云：『諸生連偶俗語，有類俳優』。」俞正燮癸巳存稿「科場書」條引之，曰：「是漢時有連偶捷

錄。」意謂坊間有人編俗語爲對句，成爲類書。而曰：「有類俳優」，豈當時俳優戲詞已多被編爲駢語歟？竊意後漢書「連偶」指二人問答，故曰「有類俳優」，不指駢語連偶，俞氏誤解。又如西京雜記曰：

京兆有古生者，學從橫揣摩之術。爲都掾史，四十餘年。善訑謾，二千石隨以諧謔，皆握其權要，而得其懽心。京師至今俳戲，皆稱古掾曹。

京師俳戲既明明曰「戲」，明明爲民間之戲，其非權要身旁普通俳優之形式可知。古生訑謾諧謔之伎，至被吸收入民間俳戲，且以古掾曹之遺聲爲號召，是古生所爲，亦無從限其爲戲外俳優而已，可能已曾戲劇化。——此乃漢代朝野間皆已有科白戲之例證也。

稍後，至蜀，蜀書十二（三國志四二）許慈傳中，約當公元二二一年。已有更具體之表現——

許慈……胡潛……並爲博士，與孟光來敏等典掌舊文。値庶事草創，動多疑議，慈潛更相克伐，謗讟忿爭，形於聲色。書籍有無，不相通借。時尋楚撻，以相震撼。其矜己妒彼，乃至於此。先主愍其若斯，羣僚大會，使倡家假爲二子之容，傚其訟鬩之狀。酒酣，樂作，以爲嬉戲。初以辭義相難，終以刀杖相屈，用感切之。

此文暗示之意義甚多。如曰「辭義相難」，誠然是說白，在言語調諧範圍，至曰「刀杖相屈」，豈仍調諧之事歟？——一也。曰「初」、曰「終」，明明示並重也，何能偏認「初」者爲主，而「終」者爲輔歟？

從多方面看，此戲固顯爲科白並重者耳。——二也。「刀杖相屈」，乃象平常人之毆鬭而已，當不得謂之角觝或百戲，——三也。自初至終，旣見層次，便是情節，其全伎之演故事，又無待言。蓋在研究上作詳細分析，「時事」始與「故事」有別；若在原則上，「時事」仍是「故事」耳。演孫叔敖於孫之身後年餘，亦不得謂之時事。——四也。原文並未稱此戲之制創自先主，料其前必已有。蜀書此條，亦足證漢代已有科白戲。當時專以戲謔爲主之俳優固盛，而具體演故事，科白並重，有如「謗讟忿爭」、「楚撻震撼」等繁複現象，由斯文以至用武，逐步描摹，儼然後世戲劇之表演者，已於此產生，而且發展矣！——五也。周史引蜀書述此戲，而刪末三句，情節乃不全。周氏曰：

據此，其表演情形，已灼然可見。且其間不雜歌舞，而有兩人以上之動作語辭的摹仿，較之優孟之爲孫叔敖衣冠，已更進一步。假令中國戲劇不由歌舞的擘態而決定其趨向，則此一時期倡優的發展，實亦未可限量。但因歌舞在事實上已成壟斷獨登，則倡優縱能力表演故事，摹仿人物，其奈當時的人們無此好尙何！

於原戲之體會，實未周至。謂在我國古伎之中，歌舞與歌舞戲「壟斷獨登」，並非的論。謂當時人不好科白戲，故無發展，亦未知何所據而云然。就上文論曹植拍袒與此「許胡克伐」一劇以觀，知盧論謂「從魏晉到南朝的優戲，實在沒有多少進步」者，及周史此說，均待修正。盧論若將「沒有多少進步」改爲「未見有多少資料」，便較確；然而據首章溯源之敍齊梁戲劇情形，雖言資料，亦並不爲

少，特盧氏未及察耳。近人華連圃戲曲叢談論參軍戲，謂「此戲之本事來源甚久，（指後漢石耽事。）惟祇有戲弄雛形，並無戲曲程式，故謂此戲始自開元。」開元參軍戲中戲曲程式又如何？華氏並未道及一字。若此許胡克伐之戲，雖無曲可言，若其他方面種種，不知抑尙合華氏意中之所謂「程式」否？

以上乃唐以前事也，觀於此，吾人對於唐之科白類戲，應得何種概念乎？曰：循歷史發展之常軌，對唐科白類戲，應以史記、蜀書所載諸戲之情況為起點，為邊緣，從而向前、或向中心，加意探求，庶幾無失。即使所謂「活孫叔敖」者，於劇內劇外二層尙分判不清，有人懷疑其中尙滲雜馬遷之若干想像在，以唐科白戲之一般水準言，尙難於追逐，（後唐莊宗演「劉山人省女」（詳下章科白類諸劇），亦聯合戲外人以完成其戲，如此「無限眞實」之作風，在唐戲內必亦有之，特尙未發現耳。）但若蜀書之所述者，可謂平正極矣！明朗極矣！固無絲毫之詭異處可指，終不當謂唐科白戲並此而不得比附，而僅能託始於又二百三十年後，石勒參軍周延之為戲也。自王氏始，近人多泥於「參軍戲」之名稱，認唐科白類戲從後趙起。設若撇開名稱，而注重本質，即當承認科白類戲遠從春秋起，近從三國起，方不違史實。（類蜀書之資料容尙有他條，俟檢。）凡注重本質者，於參軍戲之表現，必能看出乃以俳優入戲或以科白入戲，而不至誤認為普通俳優耳。

顧拘泥名稱之弊，猶有甚者，不止此也：有人於唐籍所舉後漢之資料，亦復因名稱之誤解，而

忽略其戲劇本質，對明明為眞源之所在者，反加以抹殺，寧為不可！段錄「俳優」條事約在公元八九至一〇五之間。曰：

開元中，黃幡綽張野狐弄參軍。始自後漢館陶令石躭。躭有贓犯，和帝惜其才，免罪。每宴樂，即令衣白夾衫，命優伶戲弄，辱之，經年乃放。後為「參軍」，誤也！

太平御覽五六九「優倡」門，引趙書事約在公元三三五年。曰：

石勒參軍周延，為館陶令，斷官絹數百疋，下獄，以八議宥之。後每大會，使俳優，著介幘，黃絹單衣。優問：「汝為何官，在我輩中？」曰「我本為館陶令」，斗數單衣曰「正坐取是，故入汝輩中」，以為笑。

北堂書鈔一一二所引略同，佩文韻府引十六國春秋，文字大同小異。合此兩條以觀，可得四義——

(甲)漢和帝時，即已有科白類戲，曰「優伶戲弄，辱之」，明明謂優伶演戲，在戲中對石躭加以侮辱，石躭當亦同演，而以戲中人身份受辱。「戲弄」與「辱」，事分兩層，義亦各別。不然，既曰「戲弄」之，又曰「辱之」，為不辭矣。段氏之說，既出唐代，其依據當更早。雖未詳所自，是一遺憾，但吾人今日若變更其意，曲解「優伶戲弄」四字並非戲劇之表演，則又有何本？此種「戲弄」，猶之優施舞以笑君，等於參軍戲之兼有參鶻，分明是科白類戲也。足證漢代之戲劇制度，已經不限於歌舞戲一體而已。馮沅君古劇說彙引段錄此節，而作「每宴樂，即令衣白袷衣，命俳優弄辱

之」。所據何種板本，未詳。馮氏因此乃曰：「『命俳優弄辱之』一語，又祇能解爲以他爲俳優嘲謔的對象，……難說他本身爲優。」所言恰恰與此相反！孰是孰非，並不難辨。按上引段錄，乃據守山閣本，與宋人所引者都合，比較可靠。如陳書一八七、胡仔苕溪漁隱叢話後十六，所引均然。清褚人穫堅瓠六集四所引並同。

（乙）「參軍戲」之名始於唐，漢魏間本不以之名戲。段氏謂始自後漢者，明明指弄參軍之體裁，並不云參軍之官職。當後漢之弄此戲時，弄戲者或戲中人，均不官參軍也。故段氏謂石爲館陶令，又明明曰：「後爲『參軍』，誤也！」——指黃幡綽張野狐輩弄館陶之實，而加以「弄參軍」之名爲誤。苕溪漁隱叢話引段錄，末作「經年乃放爲參軍」，意大不同。驗之他本，多不然，未足爲據。陳書一八七引段錄，末句作「謂之後爲參軍者誤也」，遂改段氏原意。清馮浩玉溪生詩箋註二驕兒詩注：「參軍，周漢時公府掾之職。然其名始於晉，非後漢已有也，樂府雜錄正辨明之。而其初，似由以後趙事訛爲後漢也。……注家皆以爲始後漢，故特詳之。」按段文乃「後爲『參軍』，誤也」，並非「後漢爲『參軍』，誤也。」故段氏所辨明者，不在後漢無參軍之官，而在戲既始自館陶令，唐不應取「參軍」作戲名。 雖石周二事，在古籍中，均屬單文，別無佐證，一時尚難判定絕對是非，然段氏之文，亦即反覆詳明，意固如此。後人疑其意則可，改其意則不可。無論參軍一官，是否起於後漢，畢不足以否定後漢之有參軍戲體。乃王考一曰：

唐段安節樂府雜錄亦載此事，云參軍（戲）始自後漢館陶令石躭。然後漢之世，尚無參軍之官，則趙書之說

殆是。此事雖非演故事而演時事，又專以調謔爲主，然唐宋以後脚色中有名之參軍，實出於此。

又古劇脚色考注曰：

或謂後漢未有參軍官，故段說不足信。案司馬彪續漢志雖無參軍一官，然宋書百官志，則謂「參軍後漢官，孫堅爲車騎參軍事是也。」則和帝時或已有此官，亦未可知。

王氏意中蓋專取着象之「參軍戲」一名，甚至用之以貫徹漢唐，遂反枉段氏曾指石躭官參軍，或曾指後漢已稱參軍戲；其實段錄之文，並無此意。使王氏於此，果憶及與「參軍戲」三字本質相同、而名稱比較抽象者，尙另有如「話劇」、或「科白戲」、或「滑稽戲」諸名在，任取其一，代替「參軍戲」，以貫徹漢唐，當不至誤解段錄矣。王氏因於名稱上先有此一誤解，乃誤推參軍戲此種本質或體裁之肇始，在歷史上又遲後二百三十年久，殊無意義。董史四曰：「石躭和周延的故事，也許相同，而各自爲戲，未可以漢無參軍官，便斷定無此戲。……那末，還是認參軍戲源出於漢時，盛行於唐宋兩代罷。」其說明明足糾王考之失。周史論參軍戲，曾有注文曰：

樂府雜錄謂起於後漢，實誤。但其所主張開元中李仙鶴授同正參軍一說，似已過遲。趙書雖不知撰於何時，但石勒稱帝，在公元三三〇年，唐開元爲公元七一三至七三三年，（按爲七四一之誤。）相距近四百年，趙書之撰作，似不至在開元之後。故參軍戲的來源，寧從周延一說。

周氏所謂「實誤」者，僅有此判斷，而未見理由，不詳其意何在，想專用王考之說耳。段錄曰：「開元中有李仙鶴善此戲，明皇特授韶州同正參軍，以食其祿。是以陸鴻漸撰詞云『韶州參軍』。」乃別敍李之因戲得祿，與陸之因事撰詞耳。至對參軍戲何時創始，段氏實絲毫未有主張，又何至誤爲「其所主張……一說似已過遲」！日人田邊尙雄中國音樂史三引段錄此節，而曰：「因善此戲，受爲參軍，遂稱此戲爲『參軍』，必不可信！」始爲周說之所本歟？按段錄文意，明謂戲名之曰「參軍」在前，仙鶴之善其戲在後，官因戲名而得；非謂仙鶴之善其戲在前，遂授參軍，戲名因仙鶴之官名而得也。段錄前後文字，都明明白白，並不晦澀，不知何以被近人一再誤會至此。王氏尙有誤讀段錄處，詳下文論「鹹淡」。

（丙）卽使參軍戲專以調謔爲主，如王氏所言，對此說亦宜得正確體認：必其調謔乃在戲中，不在戲外，方合事實。石耽之入戲，已如上所言。段錄述此事，特辭甚簡耳，但並未指石僅在戲外俯首受辱，默無表示也。至周延之入戲，亦當認爲以優扮優，戲中作戲，所以博座上之笑；並非謂其與羣優在演伎之外，彼此閒談，抖擻單衣，以博羣優之笑也。王氏旣信此事爲唐參軍戲之所出，應必承認所以能如此者，畢竟在其已具科白戲體制，已演時事之一點；並非因周延曾官參軍，偕來與羣優談笑，便足爲唐參軍戲之起原也。周史一論此事曰：「用一個有罪的職官，讓俳優去自由戲弄，因而演爲一種戲

劇，則連俳優本身，也成爲戲中人了。以俳優飾俳優，照現代的戲劇理論說，這是按脚色的個性去編劇，其才智的發揮，是比呆板的表演一個故事，更能適合其身份。可以參考。

(丁)參軍戲體之早，可以歸漢；「參軍」名稱之早，可以歸後趙：兩說分用，固不相妨。惟段錄與趙書，前後均謂石周二人官館陶令一點，未免太巧，不無可疑，仍待考訂。可能石躭確官陶館；若趙書謂周延之官館陶，已是戲中演石躭故事。陳書一八七引段錄上文後，曾曰：「趙書謂石勒參軍周延爲館陶令，如此豈傳聞之誤耶？」是信段錄而疑趙書者。文獻通考用陳書語。更有一點可於此附見者，段錄於此戲，始曰「開元中，黃幡綽張野狐弄參軍」；繼曰「開元中，有李仙鶴善此戲」；又曰「咸通以來，卽有范傳康、上官唐卿、呂敬遷等三人」。所舉人數，或一、或二、或三，並無黃張二人合演一戲，分任參鶻之意。而徐釋曰「降至唐朝，却已編成爲黃幡綽張野狐所扮演的故事劇，劇中當有一人飾參軍，其他一人始得而弄之」，又未免誤會。近人張庚有說，見優語集(三)。

以上縷陳唐以前之二三特例，及參軍戲之開端問題，因涉及其名與實之複雜關係。重在表明此種戲之本質爲科白戲，於演故事中實科白並重，並非專以語言調謔爲主，科白以外，且可穿插歌舞。既然具此三點：一演故事，二科與白並重，三可穿插歌舞，卽是眞正戲劇。由此檢查其歷史，知此種體制發生甚早，春秋時之爲孫叔敖，漢時之爲石躭，蜀時之爲許胡，趙時之爲周延，皆是。北魏北齊時之

弄擬，亦是此類戲，詳四章腳色。——此乃有關參軍戲之根本情況也。其中惟斷參軍戲是眞正戲劇一點，於義未充，尙須補充說明。

上文引王考二謂唐參軍戲與宋雜劇所以去眞正戲劇尙遠之惟一理由，乃不能被以歌舞。而唐宋科白類戲是否眞正不能被以歌舞，王氏並未細查；祇爲推崇元劇故，於唐宋劇輕率武斷如此而已。卽使確實不能被以歌舞，試問如近代舉世所謂話劇者，豈亦去眞正戲劇尙遠歟？王說之不成立，望而可知，不煩辭費。乃王考以後諸史，竟嚴守其限，不敢逾越，遂竭力從而爲之辭，至於扭捏、矛盾，十分勉強，不顧也。此種情形以周史爲最著，不能無辨。周氏論唐參軍戲有三點曰：見原書六〇頁，全節下文另引。

(一)「祇好算是一個固定的格式，……通常的熟套。」

(二)「其範圍和故事，似乎可以隨時轉移。」

(三)「陸參軍，……有女子加入歌唱，似與專事嘲謔之參軍戲有別。」

論宋雜劇又有十一點曰：一〇〇頁起。

(四)「一切的部色，都可爲故事的表演所包括。」

(五)「南渡以後，故事的表演，已成不可少的散樂之一。」

(六)「名義上已分爲各項脚色。」

(七)「……姿態、……口才，仍借託故事，隨時出現。」

(八)「譏諫也須藉戲劇的形式，始能發揮。」

(九)「故事在戲劇方面，已取得中心地位。」

(十)「演出目的，比呆板演故事的歷史劇，更富於戲劇的意味！」

(十一)「役使故事，不爲情節所拘，方法層出不窮，幾乎想說什麼，便說什麼。」

(十二)「宋代俳優們的樸陋的演出，以中國戲劇現有情形言之，固非完整的形式。」

(十三)「於賓白使用上，却於今之戲劇有一番直接幫助。」

(十四)「既能隨時造作故事，借題發揮，若演固定劇本，更遊刃有餘。」

此十四條內：(一)與(二)矛盾；既固定，又轉移；既通常，又隨時。(三)之內容自爲矛盾；既「專事」，又「有別」；既「有」，又「似」。(七)與(九)矛盾；既「出」「借託」，又得「中心」。(八)與(十)矛盾；既「形式」，又「意味」。而(八)、(十)、(十一)、(十四)與所謂非眞正戲劇說，又作總矛盾！蓋如周氏之說，宋雜劇已具戲劇形式，復富戲劇意味，比之一般歷史劇不呆板，表現方法層出不窮，無往不可，其賓白已可直接幫助今之戲劇，若使演如今日固定之劇本，更遊刃有餘，——是其伎藝水準，幾乎已超越今之戲劇而上之；

何以一面又認爲尙未達眞正戲劇之進度乎？凡周氏所許宋雜劇者，在唐五代科白類戲劇中，一望而知其無不早已具備，且皆當之而無愧！在周氏意中，唐參軍戲與宋雜劇間，尙有一段唐未逮宋之距離存在；若據一切資料之證明，事實並不盡然，且有唐已開展，而宋反萎縮者，已如上言。則沿此條線索以求之，謂唐參軍戲非眞正戲劇，將從何說起乎？王考對眞正戲劇之標準僅遐元劇，周史則遐「中國戲劇現有情形」，彼此又自不同，周史似更較高峻。然則周史何以寧扭捏矛盾其辭，而必不能直截痛快，許唐宋科白類戲爲眞正戲劇歟？曰：已有王考之斷定「去眞正戲劇尙遠」在前也；王考又何以必如此斷？曰：須推尊元劇耳，豈有他哉！按蜀馬鑑續事始曰：「六曹參軍，後漢置，在府曰曹，在州曰司。六曹者：公曹、倉曹、戶曹、兵曹、法曹、士曹，爲州府之掾屬也。」又：「參軍之號，其始初立，名位尤重。漢書：靈帝時，陶謙以幽州刺史、參司空張溫軍事。魏志：太祖以荀彧爲侍中，持節，參丞相軍事。又晉干寶司徒儀，掾屬有行參軍。又石苞拜大司馬，以孫楚爲鎮軍參軍，楚負才氣，初至，長揖，謂苞曰：『天子命我參卿軍事』，其後號參軍。自晉以大都督府置參軍，掌出使彈責非違之事，其職漸卑，列於六曹之下。」

科白類戲佔唐戲之一半天下，而參軍戲則爲科白類戲之主體，其自身發展範圍頗廣。若脚色之運用，並與歌舞戲相綜合。吾人欲求眞象，首宜掌握其本質所在，庶不至因其有變遷、發展，或著述家衆說紛紜，而致胸無主宰，意識模糊。茲開始作進一步檢討，用特回至「參軍戲」之名稱與個

性中，首先跡其於形式、作用、等方面，有何不可動搖之特點存在，鄭重提出，加以闡明。

此事在四十年前，王考已初步爲之矣，周史於近年亦有所體認。於兩家所得結果，究竟如何，應先查明，然後再提出其他主張與補充。王考有關之原文，已全見於近人分類一節內，一七四頁。茲不複引，但鈎稽其大意，列爲八點，以便研討——

(甲)形式爲滑稽戲。

(乙)作用爲諷刺劇。

(丙)題材在中唐前爲演弄人戲，中唐後爲演假官戲。

(丁)伎藝專以言語調謔爲主。

(戊)即事爲戲，事易戲遷，無永久性。

(己)參軍已成脚色，並有蒼鶻，與之相對。

(庚)不能被以歌舞。

(辛)——去眞正戲劇尚遠！

周史曰：

若以參軍戲本身而言，祇好算是一個固定的格式。便是以一人充參軍，裝癡裝聾地，任俳優去調謔，其詞

句不必即爲以前俳優們對周延或石䖍所說的一樣。於是這一形式雖起於犯贓的參軍之被弄辱，到唐代便成了通常的熟套。因而參軍這一官名，也成爲戲中腳色的稱謂，作爲嘲弄的對象，表演到舞臺上來。其範圍和故事，似乎可以隨時轉移。

亦扼要舉出二點——

(壬)固定格式，通常熟套，必有兩方面——調謔與被調謔。

(癸)範圍與故事，可隨時轉移。

王考之(丁)(庚)兩項不確，已詳上文；(甲)(乙)因頗有例外，難於包舉，亦詳上文，及下章科白類諸劇附表；(辛)乃主觀偏見，已辨如上文；尚餘(丙)(戊)(己)三項，於此須加判別。則(丙)又不盡爲事實，(戊)亦屬想像之談；於是全部八點中，所能卓立不移者，僅剩(己)一項而已。附史之(壬)，同於王考之(己)；若(癸)，雖屬一般戲劇之常情，但可以糾王考(丙)項之失。按參軍蒼鶻相對，鹹淡見義，不但是參軍戲之要點，且確係其特點；不但正面之資料不止一條，若反面之資料足以動搖其說者，迄今尚毫無發現，故曰「卓立不移」！至於另有雖爲科白類戲而原非參軍戲者，當然不能與此並論。除此條外，王考所見之其餘諸義，所以概難成立者，亦正坐其多爲想像，或孤例難定，或例外之說已甚顯著耳。

所謂(丙)，何以不隸爲事實？當分兩截說明：先陳中唐以前所演，並不以非人戲爲限。上文引段錄，僅謂唐之弄參軍，始自後漢石躭之事而已，並不等於謂唐之此戲，如黃幡綽李仙鶴輩所演，仍是原始石躭故事；更不等於謂黃李輩專演此原始之一故事，而不及其他。趙書不比段錄，於後來之唐戲如何，當更無從預先表示。故王考謂「參軍之戲本演石躭或周延故事；……至唐中葉以後，所謂參軍者，不必演石躭周延。」言外顯謂唐中葉以前之必演石周，或專演石周，實無依據。董史曰「弄參軍便是嘲弄窘辱貪官汚吏的戲」，其源體如此，其本體已不如此。此較王考以專演石周事限中唐前之弄參軍者，程限稍寬，然而仍非事實也。吾人對此，僅可以曰：唐代參軍戲偶然仍演其原始之石周故事而已。試看王氏所舉中唐以前之滑稽戲，固尙傳有「繫囚出魃」一本，詳下章科白類諸戲。何嘗爲石周事歟？不然，「繫囚出魃」之戲，原不滑稽，究應屬之何類爲可乎？抑此伎根本非戲乎？且王考曾爲滑稽戲建樹「除一時一地外，不容施於他處」之說，即上文(戊)項。何能又必中唐以前之參軍戲，一律皆演石周？使石周事果能於盛唐始用王考說，此種滑稽戲始於開元。四十年間，隨時隨地，顚倒重複，演之不已，依王氏自懸之格以繩之，其戲必非參軍戲或滑稽戲矣。此一矛盾，不應不顧。陸鴻漸爲李仙鶴撰詞，云「韶州參軍」，足見已是新詞、新戲，非復石周二人之館陶故事明矣。使野狐仙鶴等，前後名手輩出，在伎藝欣賞標準甚高之玄宗前，能於特邀榮寵，而謂其伎

終限於前後兩館陶令之原始故事而已，未嘗稍稍變換一步，殆非事理所許！故徐釋曰「異時俳優弄辱石躭或周延本人的時事活劇，降至唐朝，却已編排成爲黃幡綽張野狐二伶扮演的故事劇」，庶幾得之。王考於唐戲之新撰自製者，二百餘年中，祇承認一本樊噲排君難而已，未嘗許有第二本，詳下章錄樊劇。與此處限盛唐參軍戲之專演老戲，並無新編一層，實有疏略唐戲、低估唐戲、削弱唐戲之一貫偏見在也。參軍戲內必演罪人之事，此種意識，在宋代確較濃厚，見下文討論問題，惟不知當時究竟如何演法。唐之參軍甚清貴，並無常因罪譴而被賤辱之情形，詳下文討論問題。故謂唐代「參軍之戲本演石躭或周延故事」，乃受當時官場現實情況之影響，則益不確，不可不知。明錢希言戲瑕二曰：

輟耕錄直以參軍爲後世副淨，據云：開元中黃幡綽張野狐弄參軍。然則戲中孤酸，皆可以名參軍也，豈必副淨爲之哉！

揣錢氏意，分明依據何種資料，認黃張所爲，且合於後世之孤酸，其不限於演石周二館陶令，尚何待言！亦可以資旁證。按以參軍爲副淨，原屬宋戲之事，於唐本無涉。

周史謂唐參軍戲之「固定格式」，雖必分蒼鶻調謔與參軍被調謔兩方面，但「其詞句不必即爲以前俳優們對周延或石躭所說的一樣」；又謂「固定格式」雖已成爲「通常熟套」，但「其範圍和故事，似乎可以隨時轉移」。上文已引。其說比較接近事實，自足以糾王考之失。惟唐參軍戲者，

既非幼稚不堪，亦非怪誕莫測，亦不過後世話劇或「歌話劇」之前身耳；其題材、範圍與故事之因劇而異，如周氏所謂「隨時轉移」者，乃極平常事，乃必然現象，乃自然之理也。僅就王考一所舉唐五代滑稽戲九條驗之，亦既明明白白，毫無疑議。周氏對此歷史上之必然與自然者，何至尙疑信參半，曰「似乎」云云歟？從其半信言，自較王考全疑者爲善；從其半疑言，心中分明尙有王考成說爲梗，未曾完全擺脫，仍不能令人無憾耳。觀於周史無意之中，不當有此「似乎」二字，而竟有之，然後嘆唐戲遭近人誤會之深，有出乎常情之外者，誠不容不辨矣！參軍對蒼鶻，屬於被諷諷之一面，乃周氏所自「固定」，唐人並未如此「固定」。故所謂「固定形式」，終嫌主觀太過，下文辨之。

徐釋引李商隱之驕兒詩，定參鶻對立始於晚唐，因曰：

此際，它（指參軍戲）的取材，想已不再限於扮演石躭或周延的故事，而擴展到其他反派人物身上。換而言之，凡屬優人所要諷刺的對象，都可以任意扮演起來。所以參軍脚色由狹義性的扮演石躭或周延，一變而爲廣義的反派脚色之通稱。至於和參軍搭擋的優人，也定名曰「蒼鶻」。於是中國戲劇之中，遂有「參軍」「蒼鶻」兩個脚色名稱了。

徐氏此種由狹義擴展爲廣義之觀察，誠符事實，與此處所辨者正同。可惜將時代定在晚唐，未免太遲！又不符事實。如盛唐之「繫囚出魃」，中唐之「假官之長」，何嘗不是參軍戲！晚唐較王考「唐

中葉以後」之時限，又遲七十年。其低估初盛中唐戲劇之進度者，比之王氏，直變本加厲。惟王氏將唐人於戲劇有新撰自製之能力定在晚唐，與徐氏此種論斷，正不謀而合，又同一不符事實。按諸首章去蔽節所云，王氏失在主觀太過，所據資料太少。而徐氏則失在客觀太過耳。李商隱詩在晚唐，便認定參鶻對立亦始晚唐，太過。

對所謂演罪人戲者，於此應有相當之分析：宥罪人應受之刑，而改罰爲優伶賤役，供人君玩弄，並限允擬大木大一類角色，周氏因石周二事，遂信參軍戲中之參軍，一貫裝癡受辱，實際不然。唐參軍既爲假官之長，或其他人物，即輸蒼鶻裝癡受辱。詳下文討論問題。於種種不同之戲中，備遭種種不同之侮辱，令受精神之痛苦，以代肉體之痛苦，乃招致統治者或權力者之歡樂，一也。同上，罰罪人登戲場，但專演其自身犯罪之醜行，使自暴其惡，不及他事，如此配合其他優伶，以成戲劇，二也。以上二種，乃唐以前參軍戲之情形。在參軍戲中，以普通優伶——本身非罪人——扮演前朝罪人犯罪之故事，以構成興趣，招致觀衆之笑樂，三也。若以普通優伶，用參軍戲體制，扮演一般之故事或時事，而偶及於罪人，不限於參軍官之故事，亦不限於參軍一面之被侮弄，並不限於弄假官而已，伎藝亦不限於科白，有時且重歌唱，甚至合舞，則又在上三種演罪人戲者之外。——此四種情形，既各有不同之點，自不應相混。後漢罰石耽，乃第一種情形也；後趙罰周延，乃第二種情形也；王考曰「參軍之戲，本演石耽或周延故事」，是純

粹演戲，非罰罪人，乃第三種情形也。但此第三層，僅由於拘執源體卽本體之故，詳前章去敝節。而想像其如此耳；實則唐代參軍戲適應實際需要，配合伎藝之全面發展，通前徹後，輒未見其曾以前三種情形中任何一種自限。衡其表現，除假官戲外，無非在第四種，最開闊、最自由之情形中，發展其參鶻相對、鹹淡見義之特點，與科白、歌舞錯綜爲用之常態而已。後世論者，不必僅依據某某一二條於本質或重心並無決定性之資料，遂用前三種情形以限之。倘以如此限之猶感不足，又從而加以中唐後之時代界劃，結果嚴則嚴矣，顧能邀事實之許可乎！下文討論問題中，從別一方面研求，殊途同歸，亦得此同樣結論。足見其確較接近事實，並非架空之論。試就阿布思妻演參軍椿一事詳見下文假官內容。而論：其人雖爲罪人孥而充優，但擬之上列第一二種情形，則所演爲假官之長，在戲中頗作威福，恰與充癡木，受人侮，或演自身罪行，以自彰其惡者相反；擬之第三種情形，則自身雖爲罪人，並不限演罪人故事，亦不合；若擬之第四種情形，除自身爲罪人一點外，其餘則無一不合。而論其時代，著錄雖在肅宗朝，事實固肇於玄宗朝耳。詳下文。

參軍戲之創始時，搬演參軍官職之故事，因此得名，固也；但得名之餘，繼以定體；既定體後，卽不必仍受原故事之限制，應可自由運用此體，以演種種故事。倘限中唐以前參軍戲之所演，必爲石參軍或周參軍，總不能離開參軍，離則以爲卽不成爲「參軍戲」，信如此，「參軍戲」三字，顯

然將被降爲戲劇之名，而非其體類之名矣，豈其然乎？孫楷第也是園劇考六謂唐優戲之「弄參軍、弄假官，自始卽爲假官。其後雖爲脚色之稱，卽不扮員吏，亦可謂之參軍。」斯爲通識！且如王氏又曾立參軍戲爲諷時事、不演故事之說矣，卽上文(乙)(戊)兩項。何能又指其中唐以前皆演石周之事？石周乃古人，其事乃故事，非時事也。使唐戲中果有演石周故事者，依王氏自懸之格以繩之，其戲又必非滑稽戲或參軍戲矣。此又一矛盾，亦不應不顧。總之：唐參軍戲可能偶演石周故事，猶之一般戲劇之演一般歷史故事然，皆屬偶然、或自然，並無硬性規定。若硬性規定其必演石周事，或必在中唐以前始然，便非事實。

於此附帶說明者：石周之被罰爲優，皆正合罪人爲優之古刑法，故上文剖明二者爲演罪人戲之第一第二兩種情形。馮沅君古劇說彙欲引二者爲此種古刑法之事例，但因對於段錄及趙書文字均有誤解，遂不果引。段錄謂漢和帝命石躭衣白夾衫，馮氏證明白衣爲白丁之服，非罪人之服，故認此事不能作罪人爲優之例。其實白衣一層，並不足以否定石之爲罪人：一則已入戲中之化裝，再則須衣此以受辱，三則既在帝命之下，一切均難以常情論矣。觀於王氏古劇脚色考內曾謂「其服色在唐以前則或白、或黃、或綠」，可知皆是戲裝，原不必求遵典制，除非不承認石躭曾親身入戲耳。——此可商榷者一。趙書述周延既獲宥後，「每大會，使俳優，著介幘，黃絹單衣。……」明明謂使周

自身爲俳優，所謂介幘單衣，乃周化裝以後之巾服，全文意甚融貫，原無問題。乃馮氏讀爲「使俳優著介幘，黃絹單衣」，以爲另使優人，巾服扮周延，而反縱罪人於戲外，處在一旁，從容看戲。信如此，在周縱非享樂，要所謂痛苦者，亦復有限矣，何罰之有！當時事實，豈果如此乎？按諸一般論理，義之與例，以自然契合者爲尙。若循義以釋例，即不啻望文生義，固屬不可；今於例之本不違義者，因誤解文字故，而反使違之，當更無取。——此又可以商榷者二。尤其事實上石周二人，均必須親身入戲，最爲要緊！如此，其所有之言動方是科白，而所謂戲劇者方始構成；不然，已如上文所言，僅爲罪人與優伶間之閒談對話而已，何足以爲參軍戲之創始乎！

續辨王氏所謂中唐以後之爲假官戲。此與上同：在唐參軍戲中，偶然演假官戲則有之，若硬性規定其必皆然，或必在中唐以後始然，便不確。王考於此之表示，固如上文所引；王氏在古劇脚色考「餘說一」內，亦曾謂「唐中葉以後，乃有參軍蒼鶻」。詳下文論假官內容之末。玩其前後用意，雖並未指定中唐以後，每演此戲，必爲假官，但僅據趙璘因話錄所載肅宗時之參軍椿一事，王氏便劃所謂假官戲者入中唐以後，則事屬顯然，殊有不可。趙錄原語詳下文論假官，其內容是否即爲歷史上首先述參軍椿者，不可知；惟有關此事之資料，目前僅此一條而已，細省趙氏之語，並未表示參軍椿即創始於肅宗時。肅宗在喪亂之餘，恐未及培養此項人才，能於創新格律。據舊書一八七下程

千里傳、阿布思之伏法，及其妻之配入掖庭，均在天寶十三載三月。其善爲優，在入掖庭後不久，或即開始。若肅宗所見，最早爲至德元載事，已兩年之後矣。故與其謂參軍椿制度爲喪亂後所創新，爲如阿布思妻創造力並不顯著者所始作，毋寧謂爲承襲開天遺製，其始出於野狐仙鶴輩，爲較可信耳。參看上文唐人分類表。何況陸羽之入伶黨，親爲假吏之戲，且在天寶前，詳五章劇本、七章演員。僅僅參軍椿一體，又何足以斷全部假官戲創始之時乎！

王考本因話錄，謂「至唐中葉以後，所謂參軍者，不必演石躭或周延，凡一切假官，皆謂之參軍」。是許參軍戲可以脫離參軍之官矣，但仍不能脫離假官。竊謂亦可不必。因從因話錄文內，所謂「弄假官戲」、「笑樂」、「笑謔」、「侍宴者」、「公主」、「近至尊之座」等說以求，俱見下文引。知此類戲劇之演出目的，專在邀一人之笑樂而已，其伎祇取滑稽；乃後宮之私設，妃主侍從，密邇促坐，與大庭廣衆中所謂「大宴」、「曲宴」，須循禮節者迥異，然後庶可恣意弄官，構成笑謔，雖於臣工有所侮辱，既不彰於外，尚無傷政體，正賈曾諫玄宗爲太子時好女樂，所謂「監撫餘閑，宴私多豫，後庭妓樂，古或有之，非以風人，爲弊猶隱」者是也。詳見七章論女優引。以如此之機局，除後宮私設而外，詎民間之所能仿作！然則參軍椿者，可能爲內廷供奉之特種參軍戲，不過佔得全部參軍戲中之一小部分而已，並非中唐前後，朝野所有之參軍戲皆然也。試看上文第三種分類表，

列中唐以後之科白類十九戲中，假官之長並未再見，足知王說之難立，而此說爲不盡慮。無論指一切假官皆謂之參軍，（不能限歌舞戲內不演及假官。）或指一切參軍皆必演假官，若僅憑一二條資料，均難於確定，（上文僅據因話錄，便指參軍椿爲宮廷戲，亦然，故難於確定。）不如論而不斷，以俟續考之爲愈耳。（清續通典八九之末，論唐以來戲劇，曾曰：「自參軍椿、假婦戲，盛行於咸通大中間，……」則僅據段錄列舉咸通大中間擅長參軍戲與弄假婦人之諸人名，遂設此語。實則段錄祇云參軍戲，未云參軍椿；祇舉晚唐有諸名優，未示晚唐以前諸伎尚未盛行。續通典語之不足據，尤過於王考之斷中唐以後盛行假官戲也。）

所謂（戊），在王考原文，指歌舞戲與滑稽戲間，「一則演故事，一則諷時事；一可永久演之，一則除一時、一地外，不容施於他處」。其實唐宋兩代諷時事之滑稽戲，複演與否，以資料缺乏之故，大抵無考。王氏因欲兩類戲之界限分明，特假想諷時事者必不複演而已，並無的據。至於曰「不容如此」，且未免造作矣！若依常情度之，戲凡卑之有刺激性，熱鬧有趣，或高之有正義感，而打動人心者，皆必然有人要求複演，欲罷不能，初不顧及日後學者在研究分類上顯晦利鈍之如何也。例如長安創演，曾聳聽聞者，不能禁地方觀衆不圖欣賞，而盡情複演；豪強遭辱，風傳於外者，不能禁民間觀衆不圖洩憤，而依樣葫蘆。既是複演，且不必其人之當面，其事之當前，但知暢宣宗旨，大快人心而已，果何時地之可以限！此種情形，雖曰無考，歷史上亦間有一二可按者：如弄孔子之戲，從唐

文宗起，迄宋理宗止，無分朔南華裔，四百餘年間，複演見諸紀載者，且有五次，其未見紀載者如何，大致可推。然猶曰：此戲屬於歌演類，並非科白爲主之參軍戲，又所演爲故事，而非時事也。但更如西涼伎，分明諷時事者，不僅如白居易詩所云，貞元邊將酷愛其戲，醉坐笑看，不以爲足，二十年間複演不輟，後且流入民間，傳至明末，亙千年之久；信如王說，則又何辭以解歟？詳下章西涼伎。故無永久性之說，初不必專爲唐宋參軍戲設，任何戲劇，凡無內容、無藝術者，亦何嘗能徼倖有生命！更不應專就社會之上層看：戲凡不採用於朝者，未必並不存在於野耳。

古今人情不相遠，從明清間演時事戲之異時異地，複演不已，可以推知唐宋兩代之演時事戲，必不如王考所述，限於一時一地而已。清趙翼簷曝雜記二載徐亙源撰劇，諷明臣李太虛龔芝麓爲清兵所逐，匿西湖秦檜妻鐵像下，被汚。謂此劇已演於民間，李龔密召歌伶，夜半演而觀之，至兩人出胯下時，血淋漓滿頭面，不覺相顧大哭。所謂一時一地之作用反在後，而異時異地之作用則在前，成一變局。世間事千變萬化，不可方物，欲憑一二人之主觀與不全面之資料，加以機械的規範，有不可能。唐合生戲義陽主，亦搬時事，而民間主演在前，皇家主演在後，亦正類此。

更就理論言：如下文論諷刺劇，分匡正與譏嘲二類，譏嘲之於對象，實無善意，可不必複演；匡正之於對象，有深厚之忠誠，實應當複演，以便對一般人作教育。若一概隨用隨棄，聽其如火燄之

乍明旋滅，未免辜負編劇人之一片苦心，並辜負文藝上許多高尚作品矣。下章所述義陽主及麥秀兩岐二劇均演時事，均曾推論及複演情形，可爲實例。料唐時對一般戲劇之複演與否，亦當準此以判，古今相去，未必甚遠。夢粱錄二十曰：「且謂雜劇中末泥爲長，每一場四人或五人，先做尋常熟事一段，名曰豔段。」演此熟事之豔段，疑即將戲複演。然則豔者，並不能比同爲「火發」之「發」可知。南宋雜劇「煩惱自取」於六百年後，竟爲清優重現於舞臺，以譏主人因不幸事而煩惱，尤爲特例，殊出意表。

以上爲求參軍戲之特點，對王周二家研究之結果，已逐一探討完畢。以下當詳明所謂「卓立不移」，確係參軍戲之特點者，——參軍與蒼鶻二色相對，並以鹹淡見義。二色相對，乃二史之所已舉；鹹淡見義，乃此處所須補充。二色相對之情形，詳四章脚色第四節，茲不論，專論鹹淡見義。二色相對，從後漢卽然，二史以爲始中唐後，徐釋等以爲始晚唐後，皆不確。

「義」，指戲之主題所在也。戲中發展情節、表現主題之方式原甚多，若由主要之兩脚色相互問答，呼應抑揚以出之，亦其中之一而已。問答不限在說白，歌辭中尤便問答，亦可白問唱答，或唱問白答。呼應不限在聲辭，情節之啓承尤便呼應。抑揚則如參鶻之分智愚，先在形態表情，然後引起語言問答。問答、呼應、抑揚，固是鹹淡，他若生旦之分剛柔，或任何二色間有強烈對比之表示者，皆是鹹淡。茲下一說曰：以參鶻二色爲主，循問答、呼應、抑揚之方式，以完成情節，表現

主題，乃參軍戲不易之特點也。問答不過鹹淡中許多表現之一，語言又不過問答中許多表現之一，故與王氏「以言語調謔爲主」之說不同。就上文第三種分類表內驗之：凡已列爲參軍戲者皆如此；凡未見其如此者，已列爲「非參軍戲」，或「未詳」，特仍在科白類範圍之內耳。此較王考曰「扮假官」，曰「滑稽」，曰「諷刺」者，均能概括，較周史既曰「一個固定的格式，……成了通常的熟套」，又曰「範圍和故事似乎可以隨時轉移」者，簡單明瞭，切合實際。此說表面似將參軍戲之領域縮小，實際乃使科白類戲與參軍戲間之關係，愈益端正。

問答爲鹹淡內最明顯之形式，故論鹹淡，可先從問答入手。例如「繫囚出魃」戲內：戲魃，非假官也；貌醜惡，不滑稽也；辭直陳，非諷刺也：但因已表現問答見義，其配角蒼鶻屬誰，未顯。捨爲參軍戲，莫屬也。三教論衡明明曰「儒服險巾，褒衣博帶」，非假官也；詼語影帶而已，滑稽有之，無所諷刺也；然而始終問答見義，捨爲參軍戲，亦莫屬也。其配角蒼鶻亦不甚顯。「療妒」戲內：執簡束帶者，誠爲假官矣，亦誠滑稽與諷刺矣，但所以狀「妒」者，欲悉類李氏平昔所營爲，其所以示「療」者，又必「赤眼」、「白眼」，面面顧到，主角在妻，並不在執簡束帶之假官，配角則夫也、妾也、僮也，……甚爲繁雜。總之，此戲問答形式固不分明，參鶻關係亦被沖淡，與其濫入參軍戲，使參軍戲輪廓模糊，何如僅謂爲科白類戲之爲愈！王考以此劇中之執簡束帶者亦爲參軍，但誰爲蒼鶻？

却未指出。其曰「無在不可見此二色之對立」者，不確也。故必二色對立分明，而鹹淡見義顯著，一體一用，俱合條件，庶幾其爲參軍戲無疑。此說於目前已見之資料，大致符合；若於未來之新資料如何，則不可知。

就一般之問答體言，在唐伎藝中，其事甚盛。下章錄鳳歸雲劇，曾嚴正指明其歌辭如何一問一答，並曾舉唐詩中問答體之情形作例證，可參閱。鳳歸雲所以非參軍戲者，因主角係生旦二色，而非參鶻二色耳。敦煌歌辭內，除鳳歸雲二首問答外，尚有定風波二首，儒士問答；此二辭可能用入參軍戲。雀踏枝前後片中，南歌子二首，男女問答；南歌子辭見五章劇本節內。金院本名目有問相思一本，應即因於倚曲。思婦與鵲問答。工尺譜所見九調名內，有忿胡相問；崔記曲名內，亦有胡相問，乃以歌辭設問之最顯著者。既有問，必有答；或即用原調爲答，或用他調，或改用說白爲答，都無不可。唐摭言十三載張祜詩，有「鴛鴦鈿帶抛何處？孔雀羅衫屬阿誰？」白居易譏爲「問頭」。蓋當時俳戲文辭內，有此「問頭」一體，故白以譏張之詩格不高。——在此等一般之問答體中，原難指出孰與參軍戲確切有關，但二者既同時存在，其互爲影響，勢所必然。清葉德輝再和觀劇詩注，引摭言「問頭」說曰：「疑亦是劇曲。然則唐時梨園，即演此耶？」未知葉氏何以能體會及此，殊爲難得！按伎藝中所謂「問頭」，疑借用考試對策中之所謂「問頭」，即問題位在對答之前頭者。張鷟判文之事由有曰：「准式：卯時付問頭，酉時收

策，試日，晚付問頭，不盡經業，更請重試。」白居易策林則有「策頭」「策項」「策尾」之分。此層與後人指八股文與戲文相通之說，頗爲吻合。初未料其亦種因於唐。由此可知：參軍戲之注重問答，於唐代伎藝中，固早有其背景在，並非孤立或突出之現象也。自來問答體之重心，無不偏在答之一面，問僅啓發逗引，陪襯而已，參軍戲當不例外。宋官本雜劇內有文武問命，金元院本內有問前程、漁樵問話等，均可見例。

問答既已略陳，請言「鹹淡」。此二字含義，正屬相反相生者；而造意之奇，下語之的，依文章家之品藻言，直刻劃入微，尖穎透骨！應與腳色中之有酸詳四章三節末酸。合看。李開先一笑散評劉崡山叨叨令，曾曰「酸鹹抅肆」，大可爲例。明人類此之說尚有，當續檢。唐戲制度上有此二字，已足反映當時人之欣賞戲劇，不僅追求形象，且已重在韻味；而藝人之設伎，必已知求洞達人情，深入腠理，務使觀衆散場以後，尚回味不盡；其伎之表現，必已剛柔、冷熱，隱秀、清腴，恰如其分。或當調和，或當刺激，增之太鹹，減之太淡。烹小鮮猶治大國；況藝事之工，每難言狀，苟非妙喻，何申精微！段錄之載此二字，已顯明標誌唐代戲劇造詣之一定水準，不可忽！後世戲劇之結構安排，於不知不覺中承其軌則。如宋雜劇則副淨發喬爲淡，副末打諢爲鹹。更抽象之：如明劉若愚酌中志云：「過錦之戲，約有百回，每回十餘人，不拘濃淡相間，雅俗並陳，全在結局有趣。」

「鹹淡」之說，王國維初步猜測，方向未準，漫無所歸，至周史乃闢得蹊徑。段錄「俳優」條曰：

開元中，黃幡綽張野狐弄參軍。……武宗朝，有曹叔度劉泉水，鹹淡最妙！咸通以來，即有范傳康、上官唐卿、呂敬遷等三人，馮季皋亦其次也。弄假婦人：大中以來有孫乾飯劉璃瓶。……弄婆羅門：大和初有康迺、米禾稼、米萬槌。……

「鹹淡最妙」四字，文獻通考一四七删，或因不得其解；錢熙祚守山閣本內從之，惟注爲衍文。明抄說郛本僅作「殊妙」二字，失「鹹淡」。王氏古劇脚色考曰：

樂府雜錄「俳優」條，弄參軍外，又云：「武宗朝有曹叔度、劉泉水，鹹淡最妙！咸通以來，即有范傳康、上官唐卿、呂敬遷三人，弄假婦人。」如此二句相承，則「鹹淡」爲假婦人之始，「旦」之音，當由「鹹淡」之「淡」出。若作二事解，則鹹淡亦一種脚色。今宋官本雜劇有醫淡、論淡二本，金院本名目有下角瓶大醫淡、打淡的、照淡三本。「淡」或猶「鹹淡」之略也。

王氏因對段錄之句讀未中，假如「弄假婦人」屬上文，則援同例，「弄婆羅門」亦須屬上文，餘下文「大和初」之康米等，成爲有人無伎，顯然未合。此誤不始於王氏，如胡元瑞莊嶽委談即已將「弄假婦人」屬之范呂上官三人，詳四章生旦。許史將弄假婦人之孫乾飯劉璃瓶等，誤屬善爲參軍戲者，更離奇！致認鹹淡在弄參軍之外，反使與弄假婦人結合，遂以「淡」附「旦」，而置「鹹」字於不問。未審「鹹」字顯有其獨立之意義存在，並非從淡爲義，萬無拋棄之理。若因其不可解，不得其辭之原義，遂認爲脚色名目，則所謂脚色者，亦太濫矣！王考七於

所謂脚色，限制特嚴！雖孤、旦、酸等，皆認爲非脚色之名。但此處於脚色之推許，又何其特寬！且凡脚色名目，並非皆不可解，王氏在古劇脚色考內之所爲已可見。「鹹淡」二字即使爲脚色名目，仍當還其應有之意義耳。周史糾之曰：

> 鹹淡當爲弄參軍的一種，……四字實應連接上文劉泉水。鹹淡爲味覺的兩種對待詞，與參軍、蒼鶻的對立，情形略同。且所引適爲二人（指曹叔度與劉泉水），或係一爲鹹，一爲淡，互相辨詰。王氏又引宋官本雜劇名目之醫淡、論淡……爲證。實則官本雜劇中已有老孤遣妲、襤哮店休妲、雙賣妲之類，金院本中亦有毛詩旦、酸孤旦、纏三旦等名目。「妲」即「旦」的原字。既有「妲」及「旦」，何必再以「淡」作「旦」！故淡之稱謂，宋金雖或有沿襲，不必即爲裝旦。且本文首述「開元中」，次稱「武宗朝」，次稱「咸通以來」，其年序極爲清楚。況大中爲宣宗年號，咸通爲懿宗年號。如弄假婦人句係承上文「咸通以來」，則下文爲「大中以來」，非但年序顚倒，語氣亦殊不順。自應作「弄假婦人：大中以來，有孫乾飯，……」方能成文。……也許這四個字原係注文，故文獻通考未加引據；則鹹淡爲弄參軍的一種，當更可信了。

認定鹹淡乃弄參軍的一種，並非其全部，頗符段錄之意。惟限於互相辨詰而已，則未必然。化裝、歌唱、表演、……無一不可以鹹淡也。下文述猴戲，即以說白爲淡，而以表演爲鹹。段錄所引適爲曹劉二人，倘指二人便是一組，在演出中分爲鹹淡，固可；若能超然視之，以爲泛指二人在伎藝上皆可以爲鹹

淡，實尤宜。此與上文所指，徐釋據段錄，誤認黃張二伶在參軍戲中曾聯合演出，爲同一拘執。

「鹹淡」二字，在主從輕重之間，如何分配，惜無唐代資料可循。問答體既以答爲重，按之常情，應由淡主問，而鹹主答，則鹹爲重矣。宋雜劇中之鹹淡，可就李嘯倉宋元伎藝雜考內，揣度「元祐錄」雜劇之演出情形詳之。乃此一俩語所以影響後世者，竟偏於一面之「淡」，而不見對面之「鹹」，豈後世乃以「淡」爲主，而「鹹」爲輔，適與唐代相左歟？抑宋金之醫淡、論淡、打淡、照淡者，並非唐戲「鹹淡」之「淡」歟？抑唐亦以「淡」爲主，不如常情之設想歟？此層於下文之討論問題中，已有部分解答。淡在後世戲劇中之意義，以近人張相詩詞曲語辭彙釋所輯較詳——

淡，無聊之義，沒意思之義。……劉克莊水龍吟詞：「製個淡詞，呷些薄酒，野花簪帽。」——此沒意思義。……馬致遠小令四塊玉：「儘場兒吃閜酒，即席間發淡科，倒大來閒快活！」義亦同上。「發科」猶云「裝腔」。藍采和劇四：「這廝淡則淡，到長命百歲。」言生活雖無聊，而壽倒長也。桃花女劇楔子：「祇好笑我家主人周公，閑着掛舖，……到今蚤，日將晌午，方纔着我開舖面。……你道好淡麼！」「好淡」，猶云好無聊，或好沒意思。蕭淑蘭劇一，梅香云：「姐姐，這秀才好淡屌麼！」「淡屌」詈辭，亦沒意思義。

張氏「無聊」與「沒意思」之義，已近於所引諸辭，却仍未通於宋金劇名醫淡、論淡……之諸「淡」。雍熙樂府三端正好套：「我父見藍采和踏了個淡爨。」葉玉華院本考改爲「談爨」，不必。醫淡、論淡等，皆淡爨也。若以其說驗

諸唐參軍戲之鹹淡，雖不相刺謬，終以解釋僅偏在「淡」之一面爲憾，故未敢遽用。凡釋「鹹淡」之義，惟於兩面俱到者方可取，資料中輒未發現，猶待探索。參看下文論「斫撥」。胡忌宋金雜劇考附錄一引元曲淡行院例及其他例，釋「淡」義爲演出，又引葉玉華院本考，謂「淡行院」應作「嗓淡行院」，「嗓淡」有嘲笑、看不起之意，說皆未切，不如張相之釋爲「無聊」或「好沒意思」者爲圓融。又引明朱有燉牡丹園劇中，有「酸淨、甜淨、淡淨、辣淨」四色，上場打諢。此項資料可貴！雖尚無「鹹淨」一色，參預其間，而唐代參軍戲「鹹淡」之義，已躍躍欲出！

與「鹹淡」相類者，在宋戲內，見急慢酸與陰陽孤，當補入此文。詳胡忌雜劇考一七六頁，參看本節參軍戲後。

以上示科白並重，乃唐參軍戲所具科白類之公性也；參鶻鹹淡，則又其所具之個性。——論參軍戲，此二義實最重要，故先詳明。此下當依次以及其餘諸要義：一曰滑稽形式，二曰諷刺作用，三曰假官內容，四曰歌唱伎藝。在論滑稽內，見斫撥與愚癡，而辨扑擊與相聲；在論諷刺內，見匡正與譏嘲；在論假官內，見參軍樁；在論歌唱內，見陸參軍。此不但包羅參軍戲之諸要義，且以見科白類戲分類之由。蓋若以形式分，則可著其滑稽與不滑稽；若以作用分，則可著其諷刺與不諷刺；若以內容分，則可著其假官與非假官；若以伎藝分，則可著其歌唱與不歌唱；——大致均得要領。

徐釋謂「唐朝的戲劇，除去古代的滑稽戲仍然存在以外，全是由『弄參軍』戲發展出來的支派」。又謂「弄參軍戲後來又衍化成爲下面三種形式的短劇：甲、弄假官戲，……乙、弄陸參軍戲，……丙、參軍戲。……」而以假官專屬於甲，以參鶻對立專屬於丙，一若甲與乙之脚色均不用蒼鶻，丙之內容不及假官者。且甲乙丙既皆在同時並存之滑稽戲以外，一若甲乙丙之表現，又均不滑稽者，誠不可解！正因未曾首先掌握參軍戲卓立不移之特點，與夫科白類戲與參軍戲間之實在關係故耳。

（一）滑稽形式——王考以滑稽戲與歌舞戲對立，而謂以參軍戲爲之關鈕；又謂唐宋滑稽戲內，均有參軍、蒼鶻兩脚色在；於是參軍戲已被納於滑稽戲中。但事實上，頗有滑稽而不參鶻者，亦有參鶻而不滑稽者。故本書正之，以「科白類戲」與「歌舞類戲」對立，納參軍戲於科白類戲之中，遂較妥貼，——已一一如上文所言。滑稽，不過一種形式而已，凡戲皆可採用；唐歌舞戲內用滑稽，想亦有之，惟尙未發現明文。特以參軍戲之採用較多，故茲於參軍戲內論之。下文偶或稱「滑稽戲」，指科白類戲中之滑稽者而已，並非承認另有一類滑稽戲在，——此中關係，應爲辨明。趙景深中國古典喜劇傳統概說：「所謂參軍戲，也就是滑稽戲。」誤！滑稽之表現，不外面貌、聲辭與動作三方面。面貌中有「愚癡」爲特例，聲辭中有「斫撥」爲特例，動作中有「扑擊」爲特例。唐戲滑稽並無扑擊，而近人不察，以此秏之。三點集合，遂誤斷唐之參軍戲與後世之相聲雜伎爲一事，亟宜糾正。他如滑稽之

意義、作用，與唐代滑稽之實況，尤爲重要，應先此說明。

滑稽謂之形式，對諷刺之爲內容而言也。在昔封建時代，人間世之一切，表面笑樂，而實際包含慘痛者，何可勝數！反映於戲劇，如影之隨形，當然無改。笑樂既僅佔得人事之表面，滑稽乃終於被許爲戲劇之形式而已，曾何足異！更若演員登場，其面部化裝詳五章七節。與神態，勢必先其聲辭、行動，予觀衆以直接印象，而收顯著效果，謂之「形式」，蓋非無因矣。但此「形式」云者，若就效果言，乃一極得力之工具，絕無損於戲之意義。蓋戲中凡須理解之部分，既能利用觀衆活躍之興趣，油然推進，則所餘必須感應之部分，乃因利乘便，不期而至，愈爲提高與滲透，而戲劇之效果乃益著。滑稽之於戲劇，勿論在廣面，在深度，均可發揮大力量，惟在善用耳。唐參軍戲內滑稽之發達，邁於前代，爲衆所公認；然後知唐戲對我國戲劇之貢獻，實不在小！

滑稽戲之來源，當然在普通俳優；二者曾同時並存並行；因之，於過去記述中，彼此淆混而不分。如玄宗時之「倡優之伎，有詼諧而賜金帛朱紫者」，新書二二禮樂志。肅宗時之「諧官、䪁臣，怡愉天顏」，首京溯源中唐資料（四）。一作「諧臣䪁官」，一作「諧臣戲官」。代宗時之賜百官宴曲江，「敎坊倡䪁雜侍」，同上（八）。文宗時之「䪁玩之臣，顏羅不展」，杜牧燕將傳，全唐文七五六。乃至史思明之「愛優誚，寢食常在側」新書二二五傳。等，皆是。本書之末，附載優語五十餘條，有顯然爲普通優笑、優諫者，亦

有究竟爲優戲，抑爲優笑、優諫，而難於判別者。如所載「阿與我死也」條，爲李龜年在玄宗前表演安祿山受李林甫威制之醜態，可能已是優戲中之滑稽，不僅普通俳優之滑稽而已，於例尤著。段錄自序矜本朝伎樂之盛況，曾曰：「重翻曲調，全袪淫綺之音；復採優伶，尤盡滑稽之妙！」詳見首章盛唐節。所謂「淫綺」，無一定標準；從唐代俗樂之實際情況衡之，謂之「全取」，並非「全袪」，亦未嘗不可。惟有優伶之滑稽，則人同此賞，又非段氏所欲諱言，故逕曰尤妙，可信其確。觀於段錄「俳優」節所舉擅長其藝者，前後九人之多，或得撰詞，或精鹹淡，足證序中謂尤盡其妙者，並非一句空話，更不指普通俳優，而實指滑稽戲言，與所謂「諧官、謔臣」等之表現不在舞臺上者，有不同矣。因話錄四：「幡綽優人，假戲謔之言，警悟時主，解紛救禍之事甚衆，眞滑稽之雄！」唐高彥休闕史下：「其開元中黃幡綽，玄宗如一日不見，則龍顏爲之不舒。而幡綽往往能以倡戲匡諫者。『漆城蕩蕩，寇不能上』，信斯人之流也！」此其伎固可以在普通俳優中，但幡綽乃段錄所推爲擅長參軍戲九人之魁首，料其所爲，屬於戲劇中之滑稽者，必亦甚多。幡綽如此，其他可推。況亞之當穆宗時，記華州郡署內，於辦公廳外，兼營「設廳」，詳六章劇場。奏伎則有「優者與詼諧，播笑譏」。其中已帶譏諷，惟仍以滑稽諧笑爲重，乃中唐地方上之情形也。下章科白類諸劇表內，列十九劇，屬滑稽形式者九，未詳者七，不滑稽者三。

陳詩一八七「俳優下」——

唐時謂優人辭捷者爲「斫撥」，今謂之雜劇也。有所敷敘曰「作語」；有誦辭篇曰「口號」。凡皆巧爲言笑，令人主和悅。

「斫撥」之稱，既有於唐時，必傳於唐說。陳氏猶及見其出處，故上文云云；若今日於此條唐說，已不可見。辭捷雖不限於滑稽，要之，滑稽端賴辭捷，則唐說猶傳。南唐劉崇遠金華子雜編下曰：「淮南巨鎭之最！人物富庶。凡所製作率精巧。樂部俳優尤有機捷者。」並謂淮南樂人孫子多「獻詞敏悟」。（詳編末附載一，唐優語「大人兩個」條。）闕史述李可及曰：「滑稽諧戲，獨出輩流。雖不能託諷匡正，然智巧敏捷，亦不可多得！」——乃二實例。若借後世情形以參考，則此義愈明：宋無名氏應用碎金技樂篇「技藝門」，有「打諢、詁謎、（應係「渾」之訛。）相嫽、（義應同「撩」。）斷撥、諧謔。……」其中曰「嫽」，曰「撥」，應即唐之「斫撥」也，却與「打諢」、「諧謔」，同一門類，其義其事可知。宋周密武林舊事六「諸色伎藝人商謎」條內，有「捷機和尚」。明朱權太和正音譜載宋元戲劇有「捷譏」腳色，曰：「古之謂滑稽。雜劇中取其便捷譏謔，故云。」明湯舜民筆花集哨遍二煞云「捷譏每善滑稽，能設戲」，（孫氏也是園劇考四〇二頁。）應即唐優人斫撥之辭捷。商謎雖非戲劇，若以捷機爲滑稽之形式，則爲二伎之所同。金元院本名目內有「插撥酸」一本。「插撥」疑即「斫撥」一類。胡忌宋金

雜劇考謂「斫撥」疑與「插撥」爲一音之轉。按「插撥」之義如何，仍待研求。至若清方濬師蕉軒隨錄八引帝京景物略曰：「喇喇者，招撥數唱雜劇之名。」「招撥」應指糺索之手法，與口才之云「斫撥」無關；然曰「數唱」，仍是帶說帶唱，有關者在此。孫氏也是園劇考附錄內，於捷譏之本義外，又爲明捷譏增加節級官名之「字訛」一說。此說於宋之「捷機和尚」等例不能通。

優人辭捷者爲斫撥，原不能必其爲戲；在普通俳優中，亦無不辭捷。但陳氏曰「今謂之雜劇也」，則斫撥專指唐滑稽戲中之辭捷而言，定矣。「撥」既有撩撥之意，其必有相對之人當前可知。若一人之說白，雖上下相生，前後映帶，亦不得謂爲「撩撥」也。既然二人登場，顯合參鶻之對立；而斫撥者乃二人之對白，當又不免鹹淡以見義。然則「斫撥」或卽鹹淡中之滑稽者，二辭應有相通處也。前知「淡」有解而「鹹」無解，今則「撥」有解而「斫」又無解。若不嫌望文生義，「斫」或有截斷與決定之意，宜屬於鹹之主答；若「撥」，乃屬於「淡」之主問，斯符「撩撥」之說。其他關於陳書所見「作語」與「口號」說，另見五章論說白。

鹹淡不限於語言，他如科泛、化裝、歌唱，亦可鹹淡，已如上言。斫撥，依陳說，雖限於語言，若論其辭之本義，原所以表動作者。在同一辭內，「斫」義宜與「撥」相應。今「撥」之言撩撥，既已大致可信，則「斫」卽不必依其原義，以爲用刃具傷人曰「斫」，而轉與「扑擊」相附。徐釋

於「打諢」一辭，竟分爲「打的部分」，與「諢的部分」；以打爲扑打，屬副末；以諢爲滑稽，屬捷譏。徐說多病附會，此則更病割裂。孫光憲北夢瑣言十八謂「莊宗自爲俳優，名曰李天下，雜於塗粉優雜之間，時爲諸優扑扶摑搭」。末四字向無的解，祇視作劇情所有之舉動，不限於何種劇也。孫楷第傀儡戲考原論塗面，指此四字云：「據此，知莊宗所爲，即弄參軍戲。」原文詳見五章化裝。蓋認爲不分唐五代兩宋，參鶻淨末之間必皆有扑擊。按此於宋參軍戲與元院本內確有之，王考及古劇脚色考所言已詳；見附錄。若謂唐參軍戲內亦有，則向無明文，亦無暗示，不敢妄生。即上文列王周二史所舉唐參軍戲十項要點中，亦並未及此；非遺漏，乃據實也。所一致公認爲唐參軍戲之特點而卓立不移者，爲參鶻相對，其中亦祇有鹹淡問答以見義而已，從來不云有「扑擊」。明周憲王呂洞賓花月神仙會雜劇內，有院本一段，用末泥、副淨、副末、捷譏四色；王考十三論元院本曰：「其中副末打副淨者三次，亦古代蒼鶻打參軍之遺。」曰「古代」，意或指唐；然亦據輟耕錄「鶻能擊禽鳥，末可打副淨」之臆說而已，非於唐戲蒼鶻之擊參軍，得有何種實例，可以根據也。故王氏之曰「古代」，指宋可，指唐則不可。葉玉華院本考四引西遊記曲內述院本情形：「笑一聲，打一棒槌。」又引杜善夫曲內述院本情形：「把一個皮棒槌，還一下打作兩半個」，因曰：「此之棒槌，當即磕瓜，副末用以擊靚者，其爲參軍戲之化身，殆無可疑，故始終保持其古俳戲之規模。」此所謂「參軍戲」與「古俳

戲」者，指宋則可，指唐亦不可。董氏說丑相聲竟謂「凡有關於參軍戲的紀錄，都幾乎有着扑擊其首一點」。此所謂「凡」者，指宋則可，指唐更不可！馮沅君古優解五謂「唐宋人的筆記，如因話錄、桯史、夷堅志等書，供給我們兩條證據：一、在演劇時，參軍一脚多是扮官吏的；二、參軍在劇中，多被扑擊」。分明將桯史、夷堅志之說宋雜劇者，牽附於唐參軍戲；若因話錄內，固無一字曾謂戲中之參軍必被扑擊也。林庚中國文學簡史十五據輟耕錄「鶻能擊羣鳥，末可打副淨」，乃謂「參軍雖是扮演着官的模樣，却是可以被代表一般老百姓的蒼鶻打的」，乃以元說推想唐戲，當更難中；至於蒼鶻是否果代表一般老百姓，又另一問題耳。

徐釋依據輟耕錄語，謂「後世流行的蒼鶻打參軍表演形式，即唐朝參軍戲之遺法」。又謂參軍「自唐以來，即守定扮演假官與受配演脚色打弄兩種作風而未變」。此說在原文第四節。又謂憲宗時，回鶻以摩尼入唐，唐戲內有鶻打參，乃影射回鶻打摩尼，而以「恐怕」「或者」爲辭，是循一莫須有之路線，以認定唐參軍戲有扑打也。說詳四章脚色。最奇者：乃楊箋「鶻打兎」條，因宋戲有「鶻打兎變二郎神」一本，遽曰：「這令人想起唐代參軍戲裏的蒼鶻打參軍，似乎二者不無關係。……參軍何以變成了兎子？這倒是一個有趣的問題。」實則北朝早有「鶻入鵶羣」之說，唐亦有「鶻打雁」之說；見敦煌曲初探考屑。楊氏雖已曲解參軍爲兎，尚未了事，勢非再曲解其爲鵶、爲雁不可。

類此「有趣的問題」，全由「空中樓閣」而來，楊氏更作一番「空中樓閣」之解答，徒滋紛擾而已，於事何補！除非努力先發現一條的證，證明唐戲中蒼鶻確打參軍，然後再謀證參軍之爲兔也、鶻也、雁也，不遲！鶻打兔乃曲調名，「變二郎神」乃故事；演此事時，唱此曲。此乃宋戲名目內公式之一，何足爲奇！更與唐戲中之參鶻何干！楊氏之說略謂蒼鶻是和尚，參軍是先生，即道士；鶻打參，乃和尚打道士，異教相爭也。又謂「參軍」、「先生」，均與「蕁蕁」音近，蕁蕁族好淫，兔亦好淫，故參軍乃變成兔子。

倘謂李天下之爲諸優「扑扶摑搭」，即等於其常扮蒼鶻，被扑受辱，共爲滑稽，以供人笑樂，則亦不然。雖徐知訓挫辱吳王楊隆演，亦不過令「鬈髻鶉衣以從」詳六章服飾。而已，未嘗云受此。雖犯婦阿布思妻之作參軍椿，倘得爲「假官之長」，亦未嘗云受此。犯婦、庸主於戲中所未嘗受，而云雄王李天下於戲中時常受之，是否事實，應不俟辨。非疑李天下既已好優特甚，尚欲於爲優中保持帝王尊嚴也，王氏古劇脚色考對於蔡攸與宋徽宗爲戲，徽宗爲參軍，反而襯攸，曾有疑例之說，疑「臣不可擊君」，可參考。乃疑唐之參軍戲或科白戲內設有其制，在下章科白類諸劇一節所見十九劇中，不應絲毫端倪不露；既端倪毫無，安從憑空信有其制！至於五代史記伶官傳載敬新磨曾批天子頰事，根本不在戲中，更無所謂參鶻間之關係。然而傳中亦既曰「莊宗失色，左右皆恐，羣伶亦大驚駭，共持新磨」矣，足見其事無論在戲內戲外，殊難於時時爲之。新磨於戲外，不過以狗相譏而已，尚且使莊宗大

怒，彎弓注矢將射之，是又何能時受諸優伶之扑抶摑搭歟！莊宗好優，謂基於特殊興趣，自己行樂則可，謂悲憫爲懷，特選取此途，捨身受辱，至於時遭扑抶摑搭，以樂他人，未免離奇太甚！

且揣「扑抶摑搭」四字之義，乃因扑而傾跌，因摑而互扭，明明爲角觝之動作。猶之史稱北齊高洋與人角力曰「批拉」，（通鑑一六七：「齊主沈湎益甚，或於諸貴戚家角力批拉。」）「批」猶「摑」，「拉」猶「搭」也。若宋參軍戲之扑擊，雖如元院本所爲，「把一個皮棒槌這一下打作兩半個」，但未嘗至互扭或傾跌之一步。據舊五代史五三李存賢傳，莊宗之於伎藝，大似南齊東昏侯，戲劇之外，又頗好角觝。常與王都較而屢勝，殊自矜；又與李存賢較，致輸却一鎭，終以李爲盧龍節度，其荒唐可想。（通鑑二七三：「帝嘗與右武衞上將軍李存賢手搏，存賢不盡其技。帝曰：『汝能勝我，當授藩鎭。』存賢乃奮鬥，僕扑帝而止。」）此四字，殆因莊宗之角觝而來，與戲弄無關。若必謂受之諸優，或與諸優在戲弄中互爲，則指作武打戲中所有，較參軍戲爲近也。竊疑瑣言或因於新磨在戲外偶然行險之一類傳聞，而誇大成「時爲諸優」云云；或誤引莊宗角觝情形入優戲，或原指莊宗之爲武打戲。（關於武打戲，略見下章述灌口神隊。）不可錯用此條資料，枉莊宗曾受如宋雜劇內副淨之所受，更不必進而誤斷唐參軍戲與宋雜劇之於此點，乃必然一致。至若徐渭南詞敍錄謂「末手執榼瓜，起於後唐莊宗；古謂之蒼鶻，言能擊物也」，分明揉合北夢瑣言與太和正音譜之二說爲一而已，並非另一獨立資料。（參看四章御色。）

確定唐之參鶻間無扑打，頗有作用。周史所據以定唐參軍戲爲「固定格式」與「通常熟套」者，有二點：一、戲內必然一參一鶻，不能多；青木史一亦謂「其他脚色皆至雜劇時始新發生，以之與僅有二脚色之參軍戲相較，不可不謂爲大相徑庭」。二、參必被侮，鶻必侮參，於是配合扑打制度，並限制由鶻打參，參不能打鶻。今既著明唐戲內根本無扑打事，尚何來鶻之打參！所謂「固定格式」與「通常熟套」者，不過周氏對唐戲之主觀而已，已一半不成立矣。加以參軍戲登臺之脚色，並不以二色爲限，詳下文論歌唱技藝。所演亦不以參軍之官或一般假官爲限，已詳上文。則餘半亦復蹈空。覩於此，知沿襲成說，瞻矚未周，而遽限古劇如何，實爲不可。善哉周史！於讀李商隱驕兒詩後，對於鶻必侮參、參必受侮之說，立予修正也。詳四章脚色論參鶻，周史原意，乃受王考七論宋戲之影響。宋戲有副淨發喬，副末打諢之說。周氏以宋喻唐，遂信鶻打而參被，亦詳四章四節。

論此種扑擊之動作，乃一件徹底雜技性質之事。指後世之所謂「雜技」，非指唐代之所謂「雜伎」。若用入戲劇，惟有損傷戲劇性，或戲劇之眞實性而已。祇能在不顧情理，離開眞實之下，引起觀衆之低級興奮，絲毫難云深刻感應，實滑稽伎術中之粗劣者！唐戲原無此制，乃可自由充實戲劇中眞正之表演，而加強戲劇性，不入周史所謂「固定格式」與「通常熟套」。在宋戲演變中，不知如何未曾接受唐戲之優良傳統，反而有此。此去吳自牧所以贊宋傀儡戲者，「如眞無二」、「百憐百悼」之境界，

不知幾千萬里！直接由人所演之戲，可以反不如傀儡所演，一至於此乎！此乃宋戲較唐戲另一退步之點，不知抑尚有其他解釋可以平反之否。後來益趨於形式，此種扑擊，遂完全離開戲劇，被說話體之滑稽相聲所採用，有如下文云云。——斯亦古今伎藝升沉轉變之一端，可作專題研究者也。

在鹹淡系統下，所以構成滑稽者，除斫撥外，尚有題材之爲愚癡。愚癡是消極一面，其對面必爲慧黠。宋以前之表示，向雖祇舉一面，故說者亦從未以與參鶻配合，然而參鶻所爲，實接近於此，利便於此，必不免於此。宋官本雜劇名目內，有急慢酸陰陽孤等，乃兩面並舉之例，詳胡忌雜劇考一七六頁。其事於北朝已盛行。魏書載廢帝時倡優爲愚癡，北史載齊文宣時石動桶弄癡，迹其所爲，料不外科白戲範疇；流傳及唐，除入參軍戲外，應無更適當之歸宿。所謂高崔嵬弄癡大，或在太宗時，或在玄宗時，或在敬宗時，必有其事。五代則木大脚色，顯與參軍對立，其爲參軍戲更無疑。——以上均詳四章論脚色，茲不複。

綜合三端：言辭之斫撥，行動之扑擊，題材之愚癡，遂使近人聯想今日之滑稽相聲，係由唐宋參軍戲中來，並不免進一步作回顧：由今伎之情形，以逆定古伎，認爲欲求唐宋參軍戲者，不妨於今日之滑稽相聲內求之，則去事實太遠矣！不應不考。徐史論唐參軍戲曰：

以意度之：現今之相聲，殆沿此流而來者也，蓋參軍有一正一副，而相聲亦必一黠一愚也，然二者之雅俗，

相去遠矣！

葉每戲說丑相聲云：

發展完成爲戲劇，參軍戲的固有的成分沒有滅沒，參軍和蒼鶻兩個角色，變名而存在於戲劇中。而我的看法，參軍戲還另行單獨存在，及今仍保留其遺跡，那便是雜耍類的相聲。這個臆斷，自然不能保證絕對正確，由它的形式和內容上看來，不無百分之九十的相近似。

羅常培相聲的來源和今後的努力方向云：

參軍戲的演法是一個戴着幞頭、穿着綠衣服，叫做「參軍」；另外一個梳着髽角（俗作抓角）穿着破衣服，像個僮僕的，叫做「蒼鶻」。參軍後來叫做副淨，蒼鶻後來叫做副末，鶻能擊禽鳥，末可以打副淨。——這種表演法，就是對口相聲裏一個逗哏的，一個捧哏的。捧哏的也常拿扇子打逗哏的。……參軍戲的對話法，也很像現在的相聲。（下舉李可及演三教論衡爲例）

趙景深中國古典喜劇傳統概述云：

「參軍」兩個字唸快了就是「淨」字。演員演這類戲，總有參軍和蒼鶻兩個角色。蒼鶻的「鶻」字與「末」字同一韻母。一淨一末，正如今天相聲裏的「逗哏的」和「捧哏的」。

林庚中國文學簡史十五云：

參軍戲，……就現存唐以來的記載看來，情形頗像今天的對口相聲。演時以參軍爲主要脚色，而以蒼鶻爲其配角。

又謂北京天橋名藝人徐狗子於說相聲時「引用古書，以發笑談」，與唐李可及演三教論衡所有，正是同一類型。陳墨香墨香劇話劇學月刊二卷六期。因王考彙列唐宋滑稽戲，亦曰：「按清代相聲，卽其遺也。其調謔諢語，亦不亞古人。」諸家雖一致主張如此，實則唐宋參軍戲之滑稽，寓於表演故事之中，終是戲劇，並非說話或講唱。而清代滑稽相聲，卽使有表演，甚至小小塗面，終是說話而已，且無故事，並非戲劇。董氏說明「像生」與「相聲」之非口技，曾指前二者曰：「不止可指仿效一切聲音至於活龍活現，而且包括一切擬態。」未思擬態不僅像生有，卽說話或講唱中，亦何嘗不有！擬態在敍述中，終是平面伎藝；擬態在代言與演故事中，便是立體伎藝。徐陳兩家所取，僅及斫撥與愚癡，尚未及扑擊；董氏所謂「形式和內容」，擬其全文，誠包含扑擊。扑擊於唐參軍戲既無徵，如董氏所言，應以宋雜劇爲限耳。宋已不行「參軍戲」之名，而代以「正雜劇」或「雜扮」，如何用宋之實，而指唐之名？若檢查唐參軍戲之斫撥與愚癡，固皆以化裝代言與表演故事爲基礎也，此點必不當忽！凡從戲劇中抽去演故事，而僅採取其伎藝，以構成說話講唱等，徐史所謂「沿此流而來」者是，實比比有之，不僅相聲對參軍戲爲然。但若從今日之說話講唱中，專遏伎藝方面

去想像古戲劇，而忘其化裝代言與表演故事之根本，則古戲劇破產矣！吳自牧夢粱錄二十且謂「雜劇中……大抵全以故事，務在滑稽，唱念應對通遍」。（宋耐得翁都城紀勝語略同。）足見戲劇之「務在滑稽」，正居「全以故事」之下。「全以」者，全演也，非說或唱也。宋參軍戲且然，唐寧有異！林史謂「就現存唐以來的記載看來，情形頗像今天的對口相聲」，試問夢粱錄「全以故事」四字，字字不容忽過也；雲溪友議謂劉採春等「善弄陸參軍，歌聲徹雲」，（林史十五曾引全文。）亦字字不容忽過也：陸參軍豈不在「現存唐以來的紀載」範圍以內歟？而今之所謂對口相聲者，亦果曾做到「全以故事」或「歌聲徹雲」等地步否耶？舉此兩層，以概其餘，可知林氏之說終須修正。

董氏對參軍戲所謂「遺迹」在「雜耍類的相聲」，與「百分之九十的相近似」，實即謂唐宋參軍戲乃今之雜耍而已，其全部形質之中，已有百分之九十等於今日之相聲。如此主張，是根本忽略唐宋參軍戲曾以代言演故事一層；不然：代言與演故事兩點，在戲劇與雜耍、或戲劇與說話之分判上，何等重要！何止僅佔百分之十而已？若從正確觀點，檢討唐宋參軍戲之形式與內容，結果恐恰得其反！即在全部形式與內容中，佔達百分之九十者非他，正是其首尾一貫、作斫撥之代言，與多方面極眞實之演故事，正是今日相聲之十九所無者耳。何況相聲作用至多爲社會嘲諷，絕不能作政治諷刺，與唐宋參軍戲較，價値高下，更覺懸殊！董氏於文末，曾道及參軍戲託諷匡正之可貴，而於

討論古今兩伎「扑擊其首」時，乃曰：「在內容上說：那以『便給譏諦』，取笑爲主一點，也是絕對相同的。現在相聲內容如何，誰都知道，不必說明。」一若相聲內容，亦作政治諷刺，而古今兩伎之內容果然相同者，則含糊牽混而已，實際大大不然！至於「便捷譏諦」，乃形式也，本非內容，其「絕對相同」與否，可不論已。孫楷第傀儡戲考原：七二頁「宋之雜劇，即元之院本，其事意略如今雜耍場中之『對口相聲』『彩唱雙簧』等，非大戲，可勿論。」孫氏曾指宋代祇有「小戲」，非眞戲劇，其說不成立，詳拙稿我國戲劇不可能出於傀儡戲與影戲。孫氏指雜劇、院本之「事意」爲相聲，甚至爲雙簧，未免忽視古劇，歪曲古劇，實較徐董林陳諸家爲尤甚。「事意」之說，何其抽象！

羅常培將「徐楊合演」一劇之情況代表全部參軍戲之服飾與演法，乃以點代面，以偏概全，其失尤過於董林趙三家。不顧參軍戲所有代言演故事，作政治諷刺，與有時高唱入雲之三大特點，而專取其逗哏捧哏之形式與相聲相似，又牽附「末打副淨」，強加於唐參軍戲，則羅氏「來源」說之非常脆薄，已與董林趙三家無異。

徐氏以爲雅俗懸遠，陳氏以爲不亞古人，二人所見正相左。其所以認參鶻爲雅者，因未見其全貌故，參鶻之中必亦有俗如今日之相聲者在，特記載未曾遍及耳。認爲今日之相聲不亞古人，若專指調譃善語一面，不指全伎而言，猶可；惟推其用意之始，恐亦不免專憑講話以驗戲劇矣。雖不如

董氏「絕對相同」與「百分之九十相近似」云云，偏見之嚴重，然充其弊，並足使人誤會唐參軍戲者，不過如今日之相聲而已；流弊之甚既可能至此，則主張如何，豈可不愼！近人侯寶林相聲的結構一文，（見曲藝工作通訊三期。）乃行家專家之筆，不同一般文人之研究。其述相聲與唐伎之關係，在俗講而不在參軍戲，乃一有力之證。其指相聲之「藝話兒」，便猶唐俗講之「押座文」；由藝話兒開始，後有「瓢把兒」、「活兒」，以至「攢底」、結束，迄無「全以故事」之要求，或「歌聲徹雲」之成分在內，其伎與唐參軍戲乃截然兩途，無從牽合，明矣！

雖然，後世之講話滑稽，雖不足以方唐代之戲劇滑稽，若唐代之講話滑稽，與彼戲劇滑稽，固同時並行者，則應有互相影響之關係在。上文合生節，引國史補下，述唐之講話伎藝甚多；其中如詼諧、輕薄、顯語、機警、訛語影帶，可能均屬於滑稽，乃士大夫間之娛玩也。此外尙有戲場中大衆面前之職業講話，其滑稽成分必亦甚多。若合併此兩部分言，則唐代之講話滑稽，在內容與種類方面，當爲豐富！其與戲劇中之滑稽互爲影響者，應毋俟言。然則唐代所有之滑稽伎藝，同時並存而互相影響者，蓋有三方面：一曰俳優滑稽，限於皇帝或豪門有之；二曰講話滑稽，士大夫間與市井間皆有；三曰戲劇滑稽，朝野皆有。

（二）諷刺作用——唐代諷刺戲之意義，絕不亞於唐代之諷喩詩，於末章首節詳之。唐戲之曰「諷

刺」，其義尤廣，乃兼包譏嘲，甚至謾罵。此種廣義之諷刺，緣滑稽形式而來，故言作用，首在調諧笑樂；進一步發展，方入諷刺，為譎諫匡正。若用不得當，淪於末流，乃成譏嘲、洩憤。凡戲劇之效果，原則上須完成於觀衆之間；事實有極少數乃專對個人演出者。利用觀衆以洩憤，若為公憤猶可，若為私憤而不慎，且成罪惡！至猴戲之諷刺，自有其先天性與二重性，另詳本章之末。一般人對於古劇之為諷刺，祇知有宋，不知有唐，頗受王考之影響。若徐釋論唐參軍戲，一再曰「趣劇」；於北宋之雜劇，且曰「新型趣劇」，都不考慮其有諷刺作用，可謂蔽之甚！有不得不辨矣。

何以諷刺曰「作用」？文心雕龍十五諧隱曰：

……優旃之諷漆城，優孟之諫葬馬，並譎辭飾說，抑止昏暴。是以子長編史，列傳「滑稽」，以其辭雖傾回，意歸義正也。但本體不雅，其流易弊，於是東方、枚皋，餔糟啜醨，無所匡正，而詆嫚媟弄。故其自稱為賦，乃亦俳也，見視如倡，亦有悔矣！至魏文因俳說以著笑書，薛綜憑宴會而發嘲調，雖忭帷席，而無益時用矣。……至東方曼倩，尤巧辭述，但謬辭詆戲，無益規補。……古之嘲隱，振危釋憊；雖有絲麻，無棄菅蒯。會議適時，頗益諷誡。空戲滑稽，德音大壞！

此於滑稽與諷刺之關係，言之最切，而於諷刺作用，尤為著明。蓋抑止昏暴，匡正邪辟，義有所歸，是謂有益於時用，亦即諷刺劇最正大之作用也！凡用滑稽形式以行詆嫚媟弄，僅供笑樂帷席者，乃

同於一般之科白類劇，俳倡而已，古代文人之所恥爲，爲則必悔！其間價值之高下，終不相侔。劉君雖祇陳嘲隱之規，但已深發優戲之旨，「劇心」其猶「文心」乎！近人周作人再談俳文，不用此意，謂「離開了政治與實用，不再替人家辦差事，多少可以去發達自己」，顯屬病態心理。

唐科白戲普遍用諷刺，歌演戲亦每有之，歌舞與全能戲則間或有之。下章科白類諸劇表內，雖祇列十九劇，數目太小，難云統計，而可以確定其內容諷刺者，且十六劇。益以全能類之西涼伎，歌演類之義陽主、「旱稅」、麥秀兩歧等，其盛已可概見。編末附載唐五代優語，其中見諷刺者尤多！李可及之滑稽講戲，因不能託諷匡正，遂落下乘，闕史至斥爲「狐媚」！詳下章科白類諸劇九。近人治戲劇史者，但知元院本沿自宋雜劇與唐參軍戲，而未指明元院本僅得宋之「雜扮」一類，見夢粱錄二十。限於滑稽笑樂而已，至多爲社會譏嘲，實不能爲政治諷刺。參看葉玉華院本考，及李嘯倉宋元伎藝雜考五，論諢與砌之分：優諫於元代，雖有「黃的亦要錢」條，乃明人所紀，是否有移花接木情形不可知。論元代政令刑律之苛酷，並「無過蟲」之假面具亦不存在，遑論當面諷刺皇帝貪暴乎！對唐參軍戲言，是有其淺處，無其大處，作用有別，伎藝亦既云退矣！是誠兩朝之政治差別使然，初非劇人之有別。惟今日若於兩朝戲劇，求有公平合理之評價者，卻不可但知元雜劇之大抵軒昂，而忘卻元院本之較爲猥瑣耳。

若更與後來清初宮廷戲較，二者直代表兩個世界，高下益爲懸絕！而唐戲之諷刺作用，與「無

限眞實」之價值，乃益見光明偉大，昭耀千古！近人翦伯贊中國史論集十六清代宮廷戲劇考曰：

> 從神怪劇到歷史劇的推移，這自然是表現文化干涉政策逐漸鬆懈的一種結果。……雖然如此，歷史劇的出現，並不能意味着就是達到了思想自由的時代。反之，那些古裝人物之出現於舞臺，正是表現戲劇作家沒有暴露他們自己的時代罪惡之允許。清代的作劇家之走上歷史劇的道路，與當時一般學術之走上考據的道路，是同一客觀環境所規定。

我國反動時代封建之重點，尤其封建之方式，種種不同。唐代之封建甚矣！其罪惡殊難盡宣，當然非今日眼前寥寥十數本參軍戲中所能完全暴露。但當時封建毒素之侵入於戲劇者，却比較輕淡，故戲弄之特質，與戲劇風之意味，猶能養成，而參軍戲且可予封建罪惡以直接反抗與迎頭痛擊，則爲顯著之事實。王考雖羅列唐宋優語與滑稽戲之紀載凡數十條，但王氏僅知「優諫」，並非眞知此兩朝之滑稽戲或「優戲」者。王氏曾一再指出參軍戲祇能演時事，託爲故事之形而已，意中認爲唐戲之幼稚處正在此，其缺陷亦正在此，後來諸家戲曲史、戲劇史，並無異辭。例如靑木史雖許唐參軍戲構稱戲劇，仍認爲「很幼稚的」，詳下文（四）。未嘗不自信爲篤論也。而未識此種演時事，正是唐戲合於「無限眞實」，亦卽其恣肆於戲劇，企圖完成其最高使命之處，詎得謂之幼稚與缺陷！周史一於優孟之爲孫叔敖，必不許爲戲劇，曾曰：「其目的却不過借這種形式，來實行其諷諫。」噫！是

何言哉！諷諫之輕，果如此乎！作者在教坊記箋訂中，曾舉唐代曲調名各從其本事或始辭之宗旨而定者，如歎疆場、怨黃沙、怨胡天、牧羊怨、遐方怨等，說明其始發於邊庭，後俱流入教坊，得達上聽，是直接以民間怨歎之聲，呻吟之情，陳訴於統治者之前，而無所忌諱，顧在清初能有之乎？唐能有此而清不能，豈亦唐樂曲之幼稚或缺陷，而清樂曲之進步與美滿乎？曲調如此，戲劇可推。清初承應之戲劇，不外碧月呈祥、雙星永慶、慈雲錫類、喜溢寰區、九九大慶、萬載恆春……之類，一味頌聖而已，其精神去唐曲太遠！敦煌曲初探五章論內容，亦可參考。此猶從唐曲看清劇也，茲更當從唐劇看清劇。夫頌聖之體，在封建時代文藝中，何代無之！蓋公性也。卽唐曲中何嘗免！料唐劇中亦何嘗免！但若允許民間訴苦之原始歌聲，列入教坊雜曲，以與太常雅樂對峙，宋以後所未嘗見，清初更不能，諸時代之個性也，惟唐有之耳。固知唐五代科白類或歌演類之劇中，如「旱稅」、劉闢責買、麥秀兩岐、「掠地皮」、「焦湖作獺」等，皆猛烈傾訴民間疾苦，並對統治者作尖銳諷刺者，亦其特性所在，雖宋滑稽戲內所不能及，何況宋以後！翦氏之文又曰：

> 因爲當時正值文字獄繁興的時候，滿清統治者對中國文化，採取極端的干涉政策，甚至可以說是消滅政策。在當時，一字之嫌，卽可殺身夷族而有餘！故當時戲劇作家，祇能尋求與人間社會毫無關係的題材，始能免於文字之禍。因而出現於乾隆時代之舞臺上的，皆係天仙化人、鬼怪精靈之類的活動；人的活動從舞臺

上退去！就說明了當時世界，已經不是人的世界，而是匪類飛揚跋扈的世界！……所以當時的作家，獨不敢發揮自己的個性，從事於任何具有靈魂的創作。

言之可謂切矣！李可及為戲，一味滑稽諧謔，而不能託諷匡正，高彥休旣斥之曰「狐媚」；若清初劇作者與演員之所為，捨就此「狐媚」之宗旨，委曲擴充，至於無窮無盡外，尚有何事可為！持此以與唐參軍戲之託諷匡正者較，非代表兩個不同之世界而何？然後知不從比較觀，不能眞知唐戲價値之所在。此義之明，在我國戲劇史中，要不可忽矣！

上文謂戲劇滑稽與講話滑稽，在記載中，往往混為一體。今知戲劇諷刺與講話諷刺亦然。例如馬令南唐書談諧傳對「談諧」二字，分明指講話諷刺言，而傳中如李家明之演「自家何用多拜」，則又確切為戲劇諷刺，——乃此說一特著之例證，亦卽有關五代戲劇之一段極難得之資料也。此劇並非參軍戲，為一般之科白戲，詳下章科白類諸劇。馬書談諧傳序曰：

秦漢之滑稽，後世因為談諧。而為之者多出乎樂工、優人。其廓人主之褊心，譏當時之弊政，必先順其所好，以攻其所蔽，雖非君子之事，而有足書者！

此數語頗扼要。如上文合生節引國史補，唐代士大夫間有種種滑稽之伎，其內容殆若祇有社會譏嘲，並無政治諷刺，則價値不高，蓋人雖「君子」，事卻等閒矣。馬氏所傳樂工優人之所為，人雖等閒，

事頗「君子」！廓褊心與譏弊政，正可作各方面諷刺之實際綱領。前者對人，戲中諷刺屬此者較少；後者對事，戲中乃特多。如「繫囚出魃」，廓褊心也；唐五代優語中，如「攔內」、「自家見得人髒」、「聞鼓知心」、「圓夢」、「見屈原」等，皆屬於此，不勝舉。「旱稅」、劉闢責買、麥秀兩歧、「掠地皮」、「焦湖作獺」等，譏弊政也。至若「先順其所好，以攻其所蔽」二語，不但爲諷刺劇本製作之原則，參看六章論劇本。且爲戲劇之上層理論所在，亦不可輕視。文心雕龍諧隱所謂「嗤戲形貌，內怨爲俳」，「譎辭飾說，抑止昏暴」，「辭雖傾回，意歸義正」者，上文已略引。非歟！說苑十一引鬼谷子：「說之不行，言之不從者，其辯之不明也。既明而不行者，持之不固也。既固而不行者，未中其心之所善也。辯之明之，持之固之，又中其人之所善，其言神而珍，白而分，能入於人之心，如此而說不行者，天下未嘗聞也。」因此，下文特就類別與編劇兩端分詳之。

此曰「諷刺」，既包含匡正與譏嘲兩類，匡正之例，已無待言；譏嘲一類，如「斬指天子」，「譏訕朝政」，「侮李元諒」，「忤龐勛」，「病狀內黃」，「五縣天子」等，皆是，徒以逞快一時，於所諷刺之對象並無善意。若「侮李元諒」，且借戲辭以嫚駡，更何伎藝足稱！夾谷會中，齊優對魯賓所以致「笑君」之惡果，而身遭刑戮者，實開其端。唐李希烈在顏眞卿前，使伶優譏朝政以爲戲，與齊優所爲最相近。此類戲，不但無善意，且充滿惡意，當無複演之價値；即其始演也，亦未必有何預期之效果可得。若言匡正一類之效果，則情形比較複雜。「旱稅」內容雖切，却無以動德宗

與李實分毫，而編演者反遭犧牲。豈成輔端藝有不至！乃當時「昏上亂相」相結，政治與社會之黑暗太深酷！非上層文化活動如戲劇者，一時所可爲力耳。輔端欲於伎藝中「與之爲有方」，結果「則危吾身」！惟此等戲縱不能收當時有形之效，若其人其事，傳之後世，尙足以感召來者，於不斷激發奮厲之中，致間接之效於無窮！輔端之犧牲，終不爲虛枉。編「掠地皮」與「焦湖作獮」二劇者，設計之深，攻擊之銳，亦可謂至矣！但諷刺對象，並不因而懺改者，前後且二十年久，又誰之咎？——固知論者於此，不當專執其一時之成敗以斷其是非。家庭諷刺劇如崔鉉與李天下所爲，又無不失敗。統觀所傳諸劇中，惟李家明之演「自家何用多拜」，輕描淡寫，就家庭瑣故取材，於愉快自然中，感發其主，遂糾得政治上一大偏謬，可謂圓滿之至！所謂諷刺劇者，原皆應致效如此。故上文認此劇之傳說，乃戲劇史中一鮮明可愛、不可多得之例也。

時事諷刺劇在編演上究竟如何艱苦，因宋以後已不許可有其制度，遂難完全想像。大概編劇人兼爲演員，須有文藝才，有表演力，尤須有捋虎鬚、批逆鱗之膽量，與勇於犧牲之志節。——後二端，殊非金錢利祿所能誘致，竟經常表現於若干當時之職業優伶，其事誠難理解。德宗時，演「旱稅」者被決殺！憲宗時，編劉闢責買者被杖，戍邊！懿宗時，以戲忤龐勳者被擒，將斬！後蜀時，以王衍爲戲者，斬！……所謂「無過蟲」之結局，大抵如此。不知當時究具何種力量，獨能安排此一艱巨

之負擔、危險之任務於一般優伶之肩頭，使慨然接受而不辭，前仆後繼而不餒。優伶者是何種人？乃向被鄙爲最下且賤，（宋洪邁夷堅志支乙四語。）不齒於社會之人也！彼衮衮諸公，讀書多，負望重，踞位高，食祿厚，列品清貴者，雖同時面對國事之阽危、百姓之水火，反可作仗馬寒蟬，箝口結舌，悠然事外，並轉得於佳辰令節，侍從宴飫，安享看戲、評戲之樂，無罣礙，亦無恐怖，何歟？在當時社會之一般不合理中，竟又有此一種特殊之不合理，愈爲突出，其故安在？誠非愚昧者所得解！夫趨福避禍，趨安避危，乃人之常情。試爲唐宋一班名雖「無過蟲」、而實際「可憐蟲」者設想：倘非其本愿被迫而出此，何不逃避？卽使優差伶役，檢校甚嚴，應尚不比兵役工役之難逃也。然而此輩終於不逃，安於其業，又何歟？固知當時必尚有客觀環境之苦苦拘箝者在，非吾人今日所能想像，使若輩於取捨之間，不能選擇逃亡耳。在我國全部戲劇史中，唐五代三百餘年之戲劇，過去向無地位；但於弄參軍、諷時事之一端，千餘年來，尚能薄負聞望，知於不知，咸略如許可，又何歟？是無他，固由當時若干所謂「無過蟲」者，經常周旋於虎口之中，以憂危震撼、血肉生命博來耳！體其處境，初不如一般演員作平常之演出者，當一番袍笏嗚咽，或舞衫歌扇以後，亦既下粧休息，事畢身輕，並無後災也。不然，倘無此輩甘於犧牲、勇於犧牲之被犧牲者，不斷冒險犯難，有所作爲，則雖如上文分類表內所列幾本殘剩之科白類戲，恐亦無從產生，無可流傳；所謂唐宋諷刺劇者，

將根本無其事，並無其名。如此，試更爲蜷伏於當時封建統治淫威下之千萬人民思之，豈不感覺天地益爲閼塞，以人類益可悲傷乎？此吾人對於其事之實際情形雖尙瞭解不足，多所猜疑，但已深感其業之艱巨，其人之不朽，有不得不亟爲爭取眞正戲劇之地位，作大聲呼矣！

王夢鷗中國樂藝之銷沉東方雜誌四十卷七期。曰：

古風斯泯，胡樂迭興。民間遠於樂藝，樂部託於倡門。然而倡門歌舞，又向爲國人所獸畜而豕交之者也。夫受人獸畜豕交者，安能不遊媚富貴，以邪淫換取衣食之資耶？

馮沅君古優解四曰：

優與Fou，既同屬獻媚主的人，他們如何獨能有自由意志！這類人，無論在東方，抑在西方，都是不許有靈魂的。他們生死於其譏笑者的譏笑聲中！

此所慨歎，若皆不知我國古優除爲弄人之外，尙有諷刺匡諫之偉蹟者，異矣！今敢正言以獻曰：東方古優有不但不以邪淫換取衣食者，且濺頸血以伸張人間之正義，犧牲自身以爭取大衆之存榮。東方古優能使危者振，憊者興，昏暴者醒；不但自己有靈魂，且賦統治者以靈魂。人譏笑古優者在形，若古優譏笑人者在心，生死以之，正大光明！上列諸說所以誣我古優者太甚！然乃諸家舊日之說耳，固可不議。賢哉馮氏！在中國文學史稿十四論唐滑稽戲，已有新解曰：

這種戲劇……演出的目的，不僅以幽默機智的語言動作引人笑樂，更重要的是對統治者的醜惡，投以辛辣的諷刺。這些藝人有強烈的鬬爭性，同情被壓迫者，敢於諷嘲一切，爲後人所崇敬！

如此知人論事，深切實情，斯爲允當。唐五代士大夫中遊媚富貴，以邪淫換取衣食者，轉大不乏人。北夢瑣言十二因張林事，曾曰：「東方朔以恢諧自容，婁君卿以脣舌取適，非徒然也，皆有意焉。今世希酒食之徒，託公侯之勢，取容苟媚，過於優旃，自非厚德嚴正之人，未有不爲此輩調笑也。」

董每戡說丑相聲，舉兩宋雜劇之諷刺時政者數條曰：

開頭提過：有些談言微中、頗足多者的丑，有些人可說比正人君子、或王公大臣，都有骨氣，有膽量，有見地些。託諷匡正，有裨時政，往往在袞袞諸公之上的！

……這位丑，能在帝王前譏其失，故排難解紛之效，一如優孟爲孫叔敖衣冠，而有益於他人也，這類行爲，豈可蔑視嗎！

……這都是證明丑角不畏權勢，敢公然在帝王前譏刺大臣的貪汚。別說在封建制度的時代，在民國三十五年的現在，也不易尋到這類有正義感和敢說話的人！現在的士大夫，對這些優人該自慚！

能在漢奸面前肆其譏刺的優人，當然是可敬的！該使前此時落水附逆的士大夫們愧死！

在當時，秦檜權傾天下，有心肝的士大夫，惡朝奸誤國，而不敢言，甚至於新亭對泣亦無人。而小丑反敢

在大庭廣衆之中，權奸之前，肆其譏刺。這樣敢說敢爲的丑，豈不在袞袞諸公之上嗎！

此等議論，在一般史論或時論中，原無足異；然在戲劇史或說伎藝之文字中有之，便甚可貴！用借錄之，以證明兩點：一、唐參軍戲與宋正雜劇在託諷匡正之意義與價值上，姑可借用董氏說相聲之語曰「絕對相同」；董史之論，既爲宋而發，即不啻爲唐而發。二、宋戲內容，因王考介紹較早，近人尙習聞之；唐戲無人介紹，知者較鮮，故如成輔端等之伎藝與義烈，於宋皆未聞有之者，國人向來漠然相對，並如董氏之議論而無之，殊爲憾事！甚矣，唐戲固不可以不講也！馮氏古優解五課以唐之俳優但爲笑樂而已，其爲優諫者僅在宋。此實一般人知宋而不知唐、失却重心所在者，一最著之例。

再專就編製此種劇本言：假如每戲無成本可循，須自造科套，固然難矣；明王驥德曲律云：「古之優人，……自造科套，非如今日習見成本子，俟主人揀擇，而日日此伎倆也。」此說不確。五章論劇本，已證明唐參軍戲有正式劇本，須參看。然其眞正難處，却在每一科套，須對某一人或某一種人、某一事或某一類事，收到一定之效果。非若一般劇本之僅求一般娛樂或感發而已，漫無人事上一定之程限也。盧論二曰：「大都優人隨地隨時，自由說出一些極有趣味的話，而含有深刻的意義，這就是諷諫的遺留。」言之何其易也！既有求專一之效果爲其程限，自由云乎哉！未免不知古人之甘苦矣。盧說乃受王考影響。欲收此種效果，誠如馮書所示之原則：須先順其所好，再攻其所蔽。因之，此事已是一種高度技術，對其所欲

擒縱者，不僅如設圍獵獸，且若用兵克敵。所謂戲劇者，本由種種動人之故事情節、聲色渲染、滑稽表演等結構而成，故其本身原已普遍引人之愛好；若就觀衆此種基本愛好中，在題材與表現上，更能與趣化、人情化，使於所好更進一步，基礎益爲鞏固，然後寓攻砭，施憤悱，促其回味於散場之後，愈味愈深，終於感發，是爲成功。夷堅志載徽宗閒優人終場之言：「百姓一般受無量苦！」爲之惻然長思，便是其例。夢粱錄述宋雜劇，應「從便跣露」，「隱情而諫」，亦正同此理。詳下文引。設若逕情直遂，激怒於當場，徒使其人發生反感，毫無回旋，將終不肯俯就「攻繳」之範圍；如此祇見雙方詆訶與編愎而已，未嘗有諷刺與感發者在，是編演者自喪其所守，而自取失敗也。故光耀日星，氣吞河岳，李家明不如成輔端；柔茹克剛，折旋機局，成輔端不如李家明。若推重諷刺之伎藝，尚實際之效果，則寧取家明耳。宋人筆記中盛陳雜劇優人諷刺之銳，事誠有之，但恐未必皆如此之甚，其中不無文人假借代言，故爲奇峭，以自洩胸中塊壘。如岳珂桯史七述「二聖鐶」事，末曰：「一坐失色！檜怒，明日下伶於獄，有死者，於是語禁始益繁。」已可窺見此類情事之必然結果，並非一一進行順利，圓滿成功，悉如文人筆下之所表現。夢粱錄「無過蟲」諸說，乃原則與理想而已，事實何從悉符！此種矛盾，亦南宋時政治更黑暗、人情更慘淡之一種反映；若唐五代之紀載，杖則云杖，斬則云斬，似較平實。夢粱錄二十：「雜劇……本是鑒戒，又隱於諫諍，故從便跣露，謂之『無過蟲』耳。若欲駡前

承應，亦無賞罰。一時取聖顏笑，凡有諫諍，或諫官諫事，上不從，則此輩妝做故事，隱其情而諫之，於上顏亦無怒也。」果如所言，無賞罰，無憤怒，則宋賢於唐者多矣。至於前人所編優語諸條，任務專在表達優諫而已，並非戲劇之記載；戲劇原脚本所有，必不止此，其故事亦必不止此。優諫與優戲尺度不同，戲不必皆有諫，諫不必皆是戲，二者終於是兩件事。若以優諫記載代替全部優戲，因而嫌其簡單、短促，遂懷疑唐宋科白類戲至少唐代。尙非眞正戲劇，則誤也。語詳五章劇本節討論問題。

在我國戲劇史中，首先介紹唐宋優諫者，乃王考；而首先等閒諷刺，輕視滑稽者，亦王考。由於此後一意識，對於歌舞戲之重視，及戲劇中演故事之重視，均嫌超過應有之分際，以致造成偏差。結果乃形成「劇本主義」，認爲非戲曲不能構成眞正戲劇，王考四：「眞戲劇必與戲曲相表裏。」進而以「戲曲」一辭代替「戲劇」。王氏著述，如宋元戲曲考、戲曲考原、曲錄等，皆其例。其優語錄自序曰：「是錄之輯，豈徒足以考古，亦以存唐宋之戲曲也。」並唐宋參軍戲亦認爲「戲曲」。其曰「唐有戲曲」，偶然不經意語而已。遂至失却其歌舞類戲與科白類戲二者均衡發展之優點，以及我國古劇全面完整之精神，其影響於我國古劇之研究者，實相當嚴重！四十餘年來，國內外研究我國古劇者，乃就此偏差，凝固成爲一種不易動搖之成見，從而發展，王氏之說實啓之也。上文於參軍戲之滑稽形式與諷刺作用二節，旣粗見梗概，此處爰再撮取王考所孕育之此一偏差，略加剖析，藉作上文二節之總結。

何以言王氏曾等閒諷刺、而輕視滑稽？王考一對於唐滑稽戲原指爲「以言語爲主」，「僅託爲故事之形，以諷時事」，「隨意動作」，「除一時一地，不容施於他處」。上文近人分類節已引。——凡此，皆輕之之辭也；凡此，不但不符事實，已如上文所辨，且對於滑稽之伎藝性及諷諫之思想性，均絲毫未曾闡明與推重。王考二與三又曰：

> 宋遼金三朝之滑稽戲……不能被以歌舞，其去眞正戲劇尚遠。
>
> 宋之滑稽戲雖託於故事以諷時事，然不以演事實爲主，而以所含之意義爲主。
>
> 至宋而傀儡最盛！……實與戲劇同時發達。其以敷衍故事爲主，且較勝於滑稽劇。此於戲劇之進步上不能不注意者也。
>
> 影戲之爲物，專以演故事爲事，與傀儡同，此亦有助於戲劇之進步者也。

王氏蓋謂眞正戲劇之第一條件，厥爲被歌舞；古今科白類劇既皆不被歌舞，即皆失却其眞正戲劇之地位。謂凡戲之以申意義爲主者，皆未嘗進步之戲；如以演事實爲主者，方算進步，斯足貴。謂傀儡戲與影戲，雖假託於物之戲，但在此一條件下，衡其價值，竟勝過直接人爲之滑稽戲。——王氏對於我國古劇之分別評價乃如此，其等閒諷刺之偉大效果，與其輕視滑稽之廣泛作用也，爲如何乎？

先認淸「演故事」問題：吳自牧生在當時，目覩兩宋雜劇之整個體製，而曰「雜劇全用故事，

務在滑稽」，未知其可信程度究如何？吳氏所謂「故事」與王考所謂「故事」，其實質上究竟有無差別？吾人對於吳氏所下之此一「全」字，宜作何等體會，方不失研究態度？概予抹殺不顧歟？抑隨意歪曲之歟？抑按常理常情以接受之歟？王氏所接觸者，乃前人書中闡明優諫之材料而已，對全部優戲言，已被斬頭去尾，刪略不全，何能憑此即斷爲古滑稽戲不演故事！惜唐戲如弄孔子、弄關殿王[illegible]，王考皆不正視爲演故事。唐戲有其「無限眞實」之特色，參軍戲之選材多取諸現實人物之故事，謂爲古劇中之別一體格，與其他演歷史故事者不同，則可；若憑此而指其演故事乃「託爲故事之形」，在戲劇進步上，遂貶爲猶在傀儡戲與影戲之下，豈非主觀太過，成見爲蔽歟？

再認清「含意義」問題：凡戲劇無不含有意義，無不求其有意義。演歷史戲與看歷史戲之作用，並不等於在戲場上作歷史教學，或歷史研究。其作用在舊說曰「興、觀、羣、怨」，在近說曰「社會教育」。無論如何，劇本若能含蓄意義，演出若能闡明意義，在衡鑑戲劇之進步上，均祇當肯定，絕不能否定。王考對唐宋滑稽戲，因其「以所含之意義爲主」，遂貶之在傀儡戲與影戲之下，誠難索解！由此進一步，更可瞭解：王氏所謂「託於故事」，仍是「演故事」，特從另一角度觀察所得，夢粱錄所謂「裝做故事」之「裝」字，與「託」字含義正同。乃任何戲劇所有之一般狀態，初不僅唐宋滑稽戲爲然。蓋凡戲劇，如從其串張主題，加強效果之一面看，則故事者，無不爲「託」也；若從其設人物，

用代言，見情節之一面看，則故事者無不爲演也。演是其體，託是其用。有用無體固不能，有體無用亦不可。又何從強判之曰，演者非託，託者非演乎？王氏於唐宋滑稽戲闕然未見其體之全，而略不理會其用之大，輕予貶退，終不可耳。王考否認唐宋滑稽戲是眞戲劇，曾循二途以進：一指其託於故事之形而已，非眞演故事；一指其佐以歌曲而已，非眞用歌曲；——兩點殊途而同歸。王考五指宋官本雜劇內打調薄媚、大打調中和樂等曰：「實滑稽戲之支流，而佐以歌曲者。」按本編首章去敵節，已指明唐伎曰「打」者，乃舞也，演也；宋之打調、大打調、打三教等之「打」，亦當解爲搬演。搬演之伎曾唱曲調，便是歌舞戲。謂之「歌舞戲之支流」猶可，實無從認爲「滑稽戲之支流」。其本位既正，則有歌曲卽有歌曲耳，何來「佐以」之說？蓋亦輕之、偏之之甚也！

至於參軍戲，於必要時，照樣被歌舞，並不如王氏所云，上文已述及，下文「歌唱伎藝」一節尤詳。歌舞與俳優，分佔唱與白之二要端，合之乃我國戲劇之眞源所在，對於二者不容有所軒輕。若主曲而不主戲，以「戲曲」概括「戲劇」，難免陷入但要唱不要白之嫌。再結合上述之偏差，重故事而輕意義，是不但剝奪科白類戲應有之地位爲不可，亦且非眞能推重歌舞戲者，未足以求我國古劇之眞象也！參看唐代能有雜劇嗎一稿，載四川大學學報一九五六年第二期。

(三)假官內容——曰「假官內容」，非謂唐參軍戲之內容悉在假官，並無其他也；正相反：乃

嚴正指明此種想像之錯誤！唐參軍戲內假官戲之成份，過去估計太高，上文辨王考主張到中唐後始演假官戲，已略見之。「假官」爲戲之意，已略見於漢之「削木爲吏」司馬遷報任少卿書與傀儡通。唐戲之此項資料，似以陸羽自傳之說最早。詳七章演員陸羽條。羽謂天寶前曾投身優伶，「弄木人、假吏、藏珠之戲」。雖亦曰「吏」，而弄「假吏」，即弄假官也。此外，以因話錄一之述參軍樁者較爲具體——

政和公主，肅宗第三女也，降柳潭。肅宗宴於宮中，女優有弄假官戲，其綠衣秉簡者，謂之「參軍樁」。天寶末，蕃將阿布思伏法，其妻配掖庭，善爲優，因使隸樂工。是日，遂爲假官之長，所爲樁者。上及侍宴者笑樂，公主獨俛首，嚬眉不視。上問其故，公主遂諫曰：「禁中侍女不少，何必須得此人！使阿布思眞逆人也，其妻亦同刑人，不合近至尊之座；若果寃橫，又豈忍使其妻與羣優雜處，爲笑謔之具哉！妾雖至愚，深以爲不可。」上亦憫惻，遂罷戲，而免阿布思之妻。由是賢重公主。

新書八三諸公主列傳紀此甚略，曰：「阿布思之妻隸掖庭，帝宴，使衣綠衣爲倡。主諫曰：『布思誠逆人妻，不容近至尊；無罪，不可與羣倡處。』帝爲免出之。」南部新書己亦曰：「弄參軍者，天寶末，蕃將阿布思伏法，其妻配掖庭，善爲優，因隸樂工，遂令爲此戲。」兩文中均未見「參軍樁」之名。趙錄曰「是日，……上及侍宴者笑樂」，足見當時確有一戲，曾爲阿布思妻所主演。「參軍樁」乃其類名，非戲名也。故事如何，戲名如何，均不可考；但知不免用滑稽形式，然後滿足笑

樂之需耳。其他參看上文論中唐以後演假官戲，及優語集附錄「語逸」內爲「假官之長」條。

「參軍樁」之「樁」字，用途甚窄，見於此名，有無訛誤，不可知。既「綠衣秉簡者謂之參軍樁」，「爲假官之長所爲『樁』者」，「爲」疑是「謂」之訛。清吳景旭歷代詩話卷五二引古今說海作：「其妻配披庭，爲假官之長，所謂『樁』也。」可知「樁」或有主角之意。周史一一二頁曰：「簡單的弄參軍，也有女子飾爲參軍樁。」主角既已曰「樁」，配角如蒼鶻者，不知抑另有對等之術語否。唐科白戲內，術語特多，如「蒼鶻」、「鹹淡」、「斫撥」、「荷葉」、詳六章論服飾。「陸參軍」、「參軍樁」等，皆是，大都不得其的解。於此深感唐戲積累之創造已甚多，內容頗不貧乏，惜失傳太甚，吾人所知者太少。在一時摸索之中，對人對事，遽云論斷，縱有部分相近，終難免扣槃捫燭耳。楊憲益零墨新箋原本內，曾有「參軍戲」專篇，惜未覩。其在「鶻打兔」文內所見，謂「參軍」或與韓國之神木「長柱」有關，可能爲「春」字之促音。「長柱」並有「將軍」之稱號，「參軍樁」乃「將軍樁」，春氣之象徵；打參軍如同打春牛，所以催促春天之一種巫術云云。詳見四章四節附錄。立論完全脫離綠衣秉簡之假官內容，又誤認唐戲內即已有打參軍之現象，都不切中事實，殆好奇之過耳，未足徵信。參軍樁既推爲假官之長，分明登場者不止一官，必尚有吏、有民。如此，在演出中雖以滑稽邀寵爲主，不宜於向座上格君之非，但亦可借此場面，隨時揭露官吏貪暴，以宣達民隱，不失參軍戲之諷刺本分。特此義祇可望於黃幡綽輩，恐非阿布思妻之流所能

致；惜編末附載黃幡綽傳說內，尚無一條近似者。再則過去對於唐戲，向以簡陋目之，都認爲演參軍戲祇限於一參一鶻，兩個脚色登場，於是配假官者，爲假僕一人而已。詳下文。必不肯從「假官之長」着想，而許其有吏、有民，許其規模擴大，價值提高，奈何！

洪邁容齋隨筆「對雨編」曰：

> 士之處世，視富貴利祿，當如優伶之爲參軍。方其據几正坐，噫嗚訶箠，羣優拱而聽命；戲罷，則亦已矣！

此雖依據宋參軍戲之情形，然所寫正是「假官之長」，且於參軍之外，尚有羣優，不止蒼鶻之一優，或可爲因話錄作注解。宋趙彥衞雲麓漫鈔五：「優人雜劇，必裝官人，號爲參軍色。……倡優爲戲，亦假爲之（參軍官），以資玩戲。今人多裝狀元進士，失之遠矣。」趙氏不解宋裝參軍從唐參軍戲來，但不以裝參軍爲限。裝狀元進士，正合「假官之長」所含義。宋廖瑩中江行雜錄用因話錄：「女優有弄假官戲，其綠衣秉簡者謂之參軍椿」，並曰「古穿綠衣，今則改穿紅袍，即執象笏上場者是也」，「執象笏上場」，祇說着假官，於「假官之長」或「椿」，意皆未切。明于愼行穀城山房筆麈曰：

> 優人爲優，以一人幞頭衣綠，謂之參軍；以一人髽角敝衣，如僮僕狀，謂之蒼鶻。參軍之法，至宋猶然。

于氏所云，未知別有所本，抑僅據西溪叢語述徐知訓辱楊隆演事而已。詳三章十七節「徐楊合演」。王氏古劇脚色考「餘說一」亦曰：「唐中葉以後，乃有參軍、蒼鶻：一爲假官，一爲假僕，但表其人社

會上之地位而已。」誠如此說，唐人爲優，皆是爲假官、假僕，則所謂「固定的格式」、「通常的熟套」，陶史語，已見上文。皆不僅示參鶻相生，進一步並指內容之爲貴、爲賤，爲官吏、爲主僕矣，然乎？否乎？近人蕉耕道人西崐片羽見曲海揚波六。曰：

後世每逢此等之謔浪遊戲，而劇中人喬粧假官，做作癡呆，以受人侮弄，而取悅觀者之劇，統名之曰參軍戲。

誠如此說，假官又必皆結合癡呆，唐參軍戲必皆謔浪遊戲，取悅觀衆而已，則與宋之雜劇散段、紐元子，元之笑樂院本，皆同一性質，不復知有託諷匡正，其價值將一落千丈矣！然乎？否乎？論參軍戲「鹹淡」之所爲，內容原甚廣闊；除智愚外，另表貴賤，自在意中。惟若爲之劃一「內容」，必弄假官，又限制其人物情節，或必聯假僕，或必表癡呆，皆顯然過分。此與王考硬性規定中唐前必爲罪人戲者，五十步與百步耳！此層有傳說中全部唐宋科白戲可驗，已如上文所云；四章腳色並曾論及，可參看。此處當採周史之說以修正之：「其範圍和故事，似乎可以隨時轉移」，而删去「似乎」二字。

清吳偉業鴛湖曲有「雪面參軍舞鸜鵒」句，王芝祥解云：「卽謂跳加官。加官面具，粉白如雪，故云『雪面』。『加官』乃俗稱，參軍則典雅矣。『加官』者，假官也，後人諧其聲，以諛頌富貴人耳。」按參軍、假官及舞鸜鵒，皆唐所有；若雪面與加官，則後來之事。參軍以雪面舞鸜鵒，是

吳詩所命；以假官爲加官，是王說所命：皆非唐人所有，皆以求「典雅」之故而來，難爲考據之資。鸚鵡舞始於晉之謝尙，唐或傳之。參軍脚色與鸚鵡舞本無關。幽冥錄載荊州某參軍翦鸚鵡舌，教之作人語，與舞戲是兩事。

孫楷第也是園劇考附錄內釋「捷譏」，曾涉及明代之扮演官戲，頗足參考。明周憲王復落娼劇第一折混江龍曰：「捷譏的辨官員，穿靴戴帽；付淨的取歡笑，抹土搽灰。」孫氏曰：「優人辨官員，謂之『捷譏』，此假官也。其始『捷譏』二字，僅施於優人扮假官者。」按捷譏與副淨作如此搬演，儼然爲參軍之與蒼鶻。上文論滑稽形式，已說明宋以後之「捷譏」，與唐之「斫撥」，同謂言詞便給，正參軍脚色必備之條件。明劇中如此扮官，幾乎設立專門脚色，以捷譏便給爲其表演上之一定形式。——此種情形，可能受唐參軍戲扮假官之傳統影響，並非兩代前後之偶合。果爾，論我國戲劇之淵源者，於此應又得一實例：即後世之戲劇制度頗出於唐戲，並非出於宋之傀儡戲或影戲也。略見下節之概說內。 至於周陶二目，周密陶宗儀書內所見之二戲目。載「孤」所主演之戲約三十五本，大抵爲老生戲，內容不必爲假官。凡認「裝孤」之戲皆假官戲者，又非。詳四章脚色論參軍蒼鶻。

近人楊憲益零墨新箋柘枝舞的來源一文之尾有曰：「我疑惑……蓮花臺裏穿紅袍的樂官，大概就是跳加官的假官，是由參軍戲裏的參軍或春官轉變而成的。」彼此僅有一「官」字相同，不顧實質，便相牽混，認爲有「轉變」關係，難乎其爲「轉變」也！

（四）歌唱伎藝——參軍戲在唐，可能繫於胡樂部之下，根本未脫音樂關係，已如首節唐人分類所云。既有樂，卽難免有歌唱。參軍戲之有歌唱者，目前資料，祇限於女優之陸參軍；而陸參軍之名義、內容，俱不能詳，不知當時是否陸參軍必帶歌唱，帶歌唱者皆屬陸參軍；是否陸參軍必男女合演，而歌唱專屬女優。唐女優情形，詳七章四節。在記載中，凡婦女爲普通俳優，作談言微中，一言解紛者，絕不經見。任考一論古巫優，曾曰：「巫以歌舞爲主，而優以調謔爲主；巫以女爲之，而優以男爲之。」但女優之作參軍戲，則不僅玄肅之間有之，卽中晚唐亦甚著。唐范攄雲溪友議下「豔陽詞」條云：

有俳優周季南季崇及妻劉採春，自淮甸而來，善弄陸參軍，歌聲徹雲。篇韻雖不及薛（濤），容華莫之比也。

唐薛能吳姬詩曰：

樓臺重疊滿天雲，殷殷鳴鼉世上聞。此日楊花初似雪，女兒絃管弄參軍。

據范說，周氏兄弟夫婦，以家庭組織劇團，由淮入浙，善弄陸參軍；採春必然參預。林庚中國文學簡史十五據此事曰：「參軍戲到了唐代，隨着市民文學的潮流，就也流行在大城市之間。」參軍之弄，至於歌聲徹雲，縱不必全出採春，要以採春擔任居多。採春又以色著，其所扮是否仍爲假官，乃成問題。據薛詩，吳姬以女兒弄參軍，「女兒」二字，似不僅示其爲女優，亦可能指其爲劇中人時，仍是女兒。於此可以聯繫及宋

僧侯之「弄女兒子」。詩中雖未指明所弄卽是陸參軍，但據「女兒絃管」四字，可知其所弄者，與劉採春所弄之體制相同。周史據趙錄薛詩，亦曰：「然則當時已有女優，且亦習爲此戲。」因此陸參軍之內容，應不以犨人戲、假官戲爲限，卽其體制在參軍戲原有之參鶻對立爲主幹外，可能又發展至有旦脚登場，遂不免穿插歌舞。猶之踏謠娘劇，原以旦之歌舞科白爲主，而後來發展，又由丑扮典庫登場，遂穿插調弄滑稽。詳下章踏謠娘。按薛詩之「鳴鼉」指鼓，分明所以節舞；是弄參軍中，管絃大作，不但有歌，兼插舞蹈。唐代歌舞人抵相聯，徒歌者少；既有歌，卽不患無舞。又有天上與人間之判，足見樓臺楊柳，仍是宮苑所在，吳姬豈亦曾爲內人，此詩云云，豈在「出內」已後之回憶歟？明錢希言戲瑕二引因話錄「綠衣秉簡」云云，又引薛能詩後二句，而曰：「可證女優裝束矣。」按此二句內未寫裝束，意者錢氏認「楊花飛雪」，爲寫裝束歟？徐釋指「弄陸參軍」曰：

其中不過是把女優的「弄假官」戲添上些歌唱，使有「歌聲徹雲」之致罷了。所以仍當歸併於「弄假官」戲之內，而不必另列一個門類。

此所謂「不過……罷了」，並無的證，特主觀臆說而已，與唐人將「歌聲徹雲」作重點提出，及「鳴鼉」之兼插舞蹈情形俱不符。徐史論採春夫婦之伎曰：

是參軍之戲，非一味弄辱爲事，而亦有歌焉。且不僅宮中宴讌演之，並已深入民間矣。……女假男裝，亦

不僅限於掖庭宮伎，即民間亦復然也。

蓋與阿布思妻之演參軍樁比較如此；若女優之肇始，徐氏已曾推定，乃在踏謠娘劇中之所見，亦正演民間戲者。因此知盛唐以前，女優之演踏謠娘，與採春入浙之弄陸參軍兩事，並無大異。

何謂陸參軍？不可解。王佩諍流碧精舍讀藝瑣錄引莊子馬蹄「翹足而陸陸」，張衡西京賦「怪獸陸梁」，釋作跳，謂「陸參軍」猶後世曰「跳加官」。（加官即假官戲，已詳上文。）以古義釋俗伎中語，每每嫌僻，姑存之。後世之跳加官，在臺上一言不發，唐之跳假官，何以又「歌聲徹雲」歟？徐釋曰：「或許因爲『陸鴻漸撰詞，言韶州參軍』的緣故，而又名曰『弄陸參軍』。」（滑稽叢談一九五八年出版）亦曰：「所謂『陸參軍』，我疑就是樂府雜錄所說陸鴻漸的參軍詞。」按陸羽雖曾戲假吏，並無自創一格之說，資料中亦未云羽善歌唱，故此說暫似難立，亦姑存之。周史據雲溪友議曰：

參軍上冠以「陸」字，當爲另一故事，而沿用參軍的舊稱。況有女子加入歌唱，似與專事嘲謔之參軍戲有別。

過去對於唐參軍戲之體認，呆板已極！以爲其體制必然簡單，劇中人必不離參軍，至多擴爲假官，其伎必限於嘲謔，而參軍必被嘲；於是周氏早已目爲「定格」，爲「熟套」，其解釋陸參軍也，祇承認爲「另一故事」；於是此三字遂成戲名，與上文因王考限參軍戲必演石周故事，曾懷疑其認三

字爲戲名者，性質正同。實則參軍戲、參軍樁及陸參軍，內容旣皆不以參軍、罪人、假官等爲限，便皆是戲之類名，絕非戲名。特於「陸」字不得其義，猶參軍樁之「樁」字耳。上文認定鹹淡範圍甚廣，不僅對白然，卽歌唱、化裝、表演等，皆然，皆能有鹹淡。今用此說以包括陸參軍之有絃管歌舞，甚爲自然，並不強勉。上文引夢粱錄之述宋雜劇，旣有「唱念應對通遍」之語，是宋參軍戲仍唱說兼備，雖重滑稽嘲諢，依然不廢歌唱。可知唐之陸參軍歌唱明顯，乃其體制之演變，並非某一本戲如此。周史「另一故事」與「有女子加入歌唱」之說，似皆不如徐史所認者爲確。於此作一假說曰：參軍樁是參軍戲中一種前期形態，多演假官；陸參軍是參軍戲中一種後期發展，參鶻問答而外，並有旦色歌舞。其始皆在宮廷，後乃行於民間。陸參軍旣兼有歌唱，已是全能類之戲。

劉採春善唱望夫歌，雲溪友議曰：「望夫歌者，卽羅嗊之曲也。採春所唱一百二十首，皆當代才子之作。其詞五六七言，皆可和矣。」周史引元稹贈劉詩曰：「更有惱人腸斷處，選詞能唱望夫歌」，以爲所謂「歌聲徹雲」，當卽在此。按元詩明明曰「選詞」，卽謂選名家之五六七言詩，唱入望夫歌之曲調，其非配合劇情所特撰之歌辭可知。一百二十首之數太多，亦不似劇曲所有。假如望夫歌是劇曲，其劇非演戀愛故事不可，於是將王考周史之共同主張參軍戲必演參軍、罪人、假官，必重調諢之種種決定，一槪打破！而上列之假說，謂陸參軍中有旦色歌舞者，轉得鞏固。友議

所載望夫歌七首，皆詠望夫本事，暗中似乎有情節，但太不分明，難遽斷爲劇曲。陸參軍演戀愛故事，如問相思之類，當屬可能，惟不必賴採春之善唱望夫歌爲證耳。雲溪友議「溫裴黜」條，述採春之女周德華，善歌楊柳枝，爲乃母所不及，京洛豪門女弟子從學者衆。所唱七八篇，皆名流之詠，情形與乃母之唱望夫歌正同。而楊柳枝係雜曲、舞曲，非劇曲，可推望夫歌亦未必爲劇曲。

凡認唐參軍戲至宋謂之雜劇，至元謂之院本者，祇可云形式上大致不差，若精神或本質上，則頗難貫徹。倘更逆求，以元院本情形疑唐參軍戲，益覺格格不入。茲試舉例明之，非爲元也，乃爲唐也。院本性質之五花爨弄，脚色五種，獨無生旦。故胡元瑞莊嶽委談下曰：「元院本無生旦者，院本僅供調笑，如唐弄參軍之類，與歌曲無大相關也。」近人葉玉華院本考，力踵其說，對於王考曾舉確據，斷元院本有歌唱者，葉氏終認爲偶然。錢南揚戲劇概論於院本有唱，曾舉四例。孫楷第也是園劇考附錄云：「金院本即宋之雜劇，亦即唐之參軍戲，其來歷本至久遠。然考其體，不過滑稽小戲，以發科打諢爲主，其劇情聲音，皆至簡質。」孫氏原在彰著元雜劇之興盛原因，自不得不稍稍強調元院本之弱點。惟其對於唐參軍戲之認識大致如此，已可以驗。按宋人明指雜劇有大有小，詳我國戲劇不可能出於傀儡戲與影戲一稿。此乃常情，料唐參軍戲與元院本亦如此。若專取其小，不顧其大，顯違全面。至其劇情與聲音，當然有一定之限度，然究非純主觀之「至簡質」語所能中。觀於范議、薛

詩等所寫，劉吳諸女所爲，又可知矣。青木正兒元人雜劇序說一曰：

配稱爲戲曲的東西，却以唐代的參軍戲爲始。參軍戲是由主脚參軍和配脚蒼鶻二人扮演的滑稽問答歌曲也。有唱的形迹，恰和日本的「萬歲」相類。似把這稱做戲曲，雖然是很幼稚的，但却已脫離歌舞的境界了。

青木氏所以獨許唐參軍戲堪稱戲劇，原文「戲曲」，曾廬改「戲劇」。又以脫離「歌舞境界」爲其進步者，意在抑唐之歌舞戲，認爲不足稱戲劇也。青木氏表示如此，若似乎有何標準，其實未必。因歌舞乃我國戲劇之眞正起源所在，衍變至今，歌舞在戲劇中，仍甚發達，且倚爲重要成分；若於古劇，又何至以脫離歌舞，方算進步！王考二對於宋雜劇方以「不能被以歌舞」爲「去眞正戲劇尙遠」之惟一原因，見下文引。今青木氏又表示：能於脫離歌舞，方許唐參軍戲升格作戲劇，何歟？青木氏固倚王氏爲「烱眼」者，何以於此竟大矛盾，而毫不顧及？青木氏謂脫離歌舞境界者，蓋指參軍戲已脫離唐代素所盛行之普通歌舞，以進入戲劇之境界而已。譯文辭不達意，與青木氏原旨或不符。與上文胡樂孫三君之意見較爲接近，究未得事實之全面耳。茲既詳明唐人之弄此伎，有歌聲徹雲者，有管絃鼉鼓者，甚至有旦色，有兼舞者，對四家之說，不啻釜底抽薪矣！

周史一論漢俳倡兼科諢與歌唱，尤超越四家之所取材，而足爲本書立說之張本，應予參考。周

氏引說文曰：「俳，戲也；倡，樂也。」又引段玉裁注曰：「以其戲言之，謂之俳；以其音樂言之，謂之倡，亦謂之優，其實一物也。」周氏曰：

俳倡既分作兩種解釋，在優言之，雖爲一物，但優之本身，亦一名詞，冠以俳倡，似當分作司唱之優及司戲之優。若以今日戲劇熟套來分別：俳便是科諢，倡便是歌唱。但漢書有「樂人擊鼓，歌吹，作俳倡」之語，則又以此兩字連稱了。

夫漢代乃俳優特盛之時期，既早已融合科諢與歌唱爲一藝，吾人對於後世以科諢爲主之戲，又何必苦苦否認其融合歌唱之事實乎！因知漢唐宋元，一千五百年來之科白類劇，於音樂歌唱，均普遍靈活運用，超過於偶然配合之程度；歷朝固一貫如此，相承不替，若言其所同，應當在此。至孫氏青木氏對唐參軍戲所以終認爲「至簡質」與「很幼稚」者，無非依據一般之劇說，信其情節簡單，形式簡陋，（參看首章法藏節(九)所論。）並爲王考「不必有故事，而恆託爲故事之形」諸說所囿而已。參軍戲原以科白爲本位，既然伎藝上又加入歌舞，是寖寖乎已爲全能類之戲，尚何「簡質」或「幼稚」之有！

雖然，事物之本然，在質與量，均有一定限度；若離此限，太過或不及，便非其本然。唐參軍戲不廢歌舞，甚至積極採用歌舞，致成全能戲，誠然矣；但此亦有其一定之限度，若參軍戲之本質，

仍以科白為主，則未嘗因此而絲毫動搖；其與歌舞戲之本質，乃以歌舞為主，以科白為輔者，彼此對立，各有領域，不相混同之情勢，亦依然明朗，並不模糊。上文引葉青木二家之說，替科白類戲排拒歌舞，是為不及；若王馮二史，雖相隔已四十餘年，而仍皆直認參軍戲為歌舞戲，又同為太過。太過與不及，在離開當時事實本然之一點上，則並無二致。王考一曰：「至唐，而所謂歌舞戲者，始多概見：……一代面，……二撥頭，……三踏謠娘，……四參軍戲。……」馮沅君中國文學史稿十四述唐參軍戲「獲得兩點發展」曰：「首先它產生了以歌唱為主的新品種。」其另一點乃「扮演官吏，為其新的涵義。」二家之說對於歌舞戲與科白戲之分野，均發生混淆作用，殊為不可。馮氏之說應改正曰：「首先它產生了以歌唱為輔的新品種」，方合事實之本然。為「主」、為「輔」，一字之差，而關係甚大！未容忽略。

以上於唐參軍戲之兩要義、四大端，均已畢陳；所餘者，乃最後部分——討論問題。問題討論之不容避免者，厥為唐參軍戲與宋雜劇之異同如何。他如參鶻兩方究如何分工：各有所扮，固定不移歟？抑有時互易歟？參侮鶻歟？抑鶻侮參歟？參智鶻愚歟？抑參愚鶻智歟？……亦均可包含於異同問題中。至屬於腳色、裝服、道具之範圍者，下列比較表內雖並見涯略，若其說明則分詳於下文第四、第六兩章。

唐宋參軍戲之異同，何以成問題？曰：因王考及古劇脚色考內作比較研究處，多不中肯：小異未必確，而大異未曾舉。近人從之，意識模糊，以爲大致悉同；而實則二者之間，有不能不辨之相異處在，辨之正足以減少對於唐參軍戲之誤會耳。若宋代自爲發展，與唐無涉者，玆概不泛及。

王考一述唐五代參軍戲之參鶻對立曰「此說觀下章所載宋代戲劇，自可了然」，是欲人就宋代情形，以了解唐五代也。又二論打諢曰：「宋人雜劇，固純以詼諧爲主，與唐之滑稽劇無異，但其中脚色較爲著明，而布置亦稍複雜。然不能被以歌舞，其去眞正戲劇尚遠！」按謂詼諧居多，彼此無異，甚確；至於脚色較爲著明，布置較爲複雜二層，則均未必。上引夢粱錄，既明謂宋雜劇「唱念應對通遍」，當無從曰「不能被以歌舞」，特關於宋雜劇歌唱之記載畢竟不多，謂之其事不甚顯著或可。按周密「官本雜劇」名目中，用大曲爲歌舞戲者甚多，更不得謂之「不能被以歌舞」。夢粱錄所指「正雜劇」，「本是鑒戒，又隱於諫諍」，從唐參軍戲發展而來者，如王氏優語錄所列諸條，則祇有科白，並無歌唱。或原是優戲，有歌唱，因桯史、武林舊事等書但取優諫，始省略歌唱不談，亦未可知耳。然而問題正由此生：唐參軍戲內歌唱極爲顯著，甚至帶舞，幾已等於全能類之戲劇；乃入宋以後，歌唱反不顯著，何耶？王氏判別古劇去眞正戲劇之遠近，硜硜以能被歌舞與否爲斷；今唐宋參軍戲既證明皆有歌唱，唐甚至有舞，問題又應如何解決？周史一貫不認參軍戲爲眞正戲劇，故推許「療妒」劇之完全扮演故事曰：「唐代有此，頗爲不易。」

原書六四頁。又曰：「宋代優戲，動即予觀戲者以諷喻，其由參軍戲而進展，殆無可疑。」周氏固以宋優戲爲「進展」，而反以唐參軍戲尚落後，驗諸記載，則亦難苟同耳。

茲草擬唐宋參軍戲異同表如次。兩宋優語，王氏所輯約五十條，茲增補已近百條。宋所謂雜戲或雜劇之實況，頗在其內。下表如有未合，正可據此項資料以修訂。此表內，凡已見於上文或下文四章脚色者，或專屬宋代，於唐無涉者，皆毋庸再辭費。惟有一點，必須說明者，乃唐參軍官一向甚清貴，戲中未必以充罪人，而宋代罪人戲之意識則一度曾轉強也。表內末欄「表演地位」，五代情形見三章麥秀兩岐劇；宋正雜劇情形見夢粱錄二十，仍待考。

唐參軍戲之制度，昉於漢罪人石耽事，而名稱定於趙罪人周延事，已如上言。玄肅間有罪人李阿布思妻演參軍椿，乃因其善爲優，始如此；未云動機因其爲罪人，乃限之演參軍戲，並不得演其他，如歌舞戲等等也。此一人外，餘如段錄所舉擅長此戲之九人，以及劉採春吳姬輩，更不見其爲罪人，或演罪人、罰罪人之說。王考謂中唐以前皆演石周事，上文已辨明不然；在唐代之記載中，亦未見當時社會心理，曾將參軍與罪人、或參軍戲與罪人，二者牢牢相結。茲可就一極鮮明之事例以證實之。穆宗長慶初，沈亞之曾作河中府參軍廳記曰：

比較	伎藝	唐參軍戲	宋雜劇
同	體類	科白類，全演故事，科白並重，間有歌舞。	
同	特點	參鶻對立，鹹淡見義。	
同	作用	（一）調謔笑樂，（二）諷刺匡正，（三）譏嘲洩憤。*	
同	形式	滑稽居多。	
異	範圍	全屬戲劇以內。	戲外執事人有參軍色等。
異	主要腳色	參軍爲主，蒼鶻爲輔，較確定。	副淨與副末之間，移易不定，以副淨受侮弄爲多。
異	內容 一	託始於罪人之充優，以後與罪人之關係便少見，因唐之參軍頗淸貴。	罪人戲之意識，一度較唐爲著，因參軍每爲罪人。
異	內容 二	參軍樁爲假官，陸參軍內可能用旦。	「樁」與「陸」俱未見，而另有「裝孤」「裝旦」之戲。
異	內容 三	頗有家庭題材。	未見記載。
異	對白	由鹹淡生斫撥。	應對通遍。
異	歌舞	鳴鼉絃管，歌聲徹雲——甚顯著。	唱念，——有而不著。
異	動作	祇備鹹淡，未見扑擊。	扑擊甚著。
異	演員	女優甚著。	甚少。
異	道具 一班	木簡。	戲內執杖或楂瓜。戲外參軍色執竹竿拂子。
異	表演地位	唐未詳，五代可能列在正戲前。	正雜劇。
備註		*宋有譏嘲，未見用以洩憤者。此項半同半異。	

國初設官無高卑，皆以職授任；不職而居任者，獨參軍焉。觀其意，蓋欲以淸人賢胄之子弟將命，試任使，

以雍地出之耳。不然，何優然曠養之如此！其差高下，則以五府六雄爲之次第。蒲河中界三京，左雍三百里。且以天子在雍，故其地益雄！調吏者必以其人授焉。噫！今之衆官多失職，不失其本者亦獨參軍焉。長慶二年，余客蒲河中城，某參軍，某族，世皆清胄，又與始命之意不失矣。乃相與請余記職官之本於其署。

據此所云，當時之參軍皆由清貴賢胄之子弟充之，以培養其行政才能，然後轉入更寬之仕途。曰「優然曠養」，何其尊也！曰「不失其本」，何其榮也！——去罪人之身分與境地，毋乃太遠！蒲河如此，他地可推；長慶如此，他時可推。戲弄內之假吏，必多爲現實之反應；現實之參軍如此，戲內之參軍又可知矣。下文四章生旦節述弄假婦人注文內，曾引溫庭筠乾𦠆子語，謂「參軍多名族子弟」，亦可證明此點。

張鷟朝野僉載權懷恩條，謂參軍劉大子，父爲僕射，邢州刺史權懷恩不知，令脫靴。「僕射劉仁軌謂曰：『……參軍雖卑微，豈可令脫靴耶？』懷恩慚。」此事亦可證明參軍每爲名族子弟，非罪人。惟至北宋，竟有一條突出之資料，以視上述唐代情形，乃適得其反者，殊堪注意。胡仔苕溪漁隱叢話後十六曰：

本朝張景，景德三年以交通曹人趙諫，斥爲房州參軍。景爲屋壁記，略曰：「近置州縣參軍，無員數，無職

守，悉以贓官敗事、違戾政教者爲之。凡朔望饗宴，使與焉。外人一見之，必指曰：「參軍也！嘗爲某罪矣！至於倡優爲戲，亦假而爲之，以資玩戲，況眞爲者乎！宜爲人之輕侮，又將狎而侮之。」大略如此。余按樂府雜錄云：「戲弄參軍，自漢館陶令石耽有贓犯，和帝惜其才，免罪。每宴樂，令衣白衫，命優伶戲弄辱之，經年，乃放爲參軍。」然則戲弄參軍，自漢已然矣，不始於唐世也。又五代王建時，王宗侃責受維州司戶參軍，曰：「要我頭時，斷去！誰能作此措大官，使俳優弄爲參軍耶！」

既有此段記載，可知參軍官、罪人與參軍戲，此三方面，自漢至宋已有五種不同之關係——

(甲)先犯罪，後罰其親身入戲，扮受辱之人以受辱；罰罷，令官參軍。——後漢石耽是。依胡氏說。

(乙)先官參軍，後犯罪，罰其親身入戲，自演罪狀，受辱。——後趙周延是。

(丙)先犯罪，後配掖庭，因善優，遂扮「假官之長」，並無於戲中申罰之意。——唐阿布思妻是。

(丁)先犯罪，斥爲參軍，因怕被串入參軍戲難堪，不受此官。——後蜀王宗侃是。

(戊)先犯罪，斥爲參軍，因當時地方參軍悉以罪人充之，於是在戲外已被輕視，又聯想及當時雜劇內每有參軍之受辱，益爲感慨。——宋張景是。

吾人既認清此五種關係後，試再參照上文分析參軍戲演罪人題材與非罪人題材之四種情形，自可掌握此中原則，雖面對歷史上種種錯綜變化之事實，應不復爲其所迷惑，或至相互葛藤，產生誤會。據此所列後三種關係檢討之，唐參軍戲涉及罪人者在戲外，不過如(丙)所示一條而已，並無申罰之作用。若此外之資料，便不能舉。而五代時蜀中之參軍戲，則已取用直接侮弄參軍之題材，由侮罪人移轉爲侮參軍，當是宋代雜劇內副淨受侮之漸。下文猴戲節內，引野人閒話，述蜀中猴戲，乃以參軍扮假官，呼「參軍」幾乎等於呼「假官」，亦有於五代，與此正相契合。至宋真宗景德三年，公元一〇〇六。情形益爲複雜。因有一種新背景發生——地方參軍多於鮒魚，悉以罪人充之，當時之參軍戲受其刺激，始於題材之中，益強調侮弄參軍。

於此可得一結論曰：參軍戲，是古俳優發展之最高階段，科白並重，有時並合歌舞。早見於後漢；南北朝時旁出爲弄癡大。唐以前，因參軍屢有犯罪者，乃有爲「罪人戲」之趨勢；五代以後，因犯罪者每斥充參軍，戲中乃加強對參軍之侮弄。惟唐代處於中間，前後兩種情形俱不備，其爲參軍戲也，遂得從本位發展，不受任何牽動。其罪人戲之色彩甚淡，尚未形成何種社會心理。參軍一角在戲中，可以演種種人物，而多處於主位。戲中人凡處於消極地位，如受辱者、愚癡者、貧賤者，……多落在其對手蒼鶻方面。在鹹淡見義中，蒼鶻問，爲輔；參軍答，爲主。在化裝、表演、歌唱各

方面，蒼鶻輔，爲淡；參軍主，爲鹹。其本位之發展，反映於名稱，遂曰「弄參軍」，曰「韶州參軍」，曰「參軍椿」，曰「陸參軍」。其最高價值在編演者能以智仁勇之精神，犧牲自己，而完成政治上之諷刺匡正，以爭取國利民福，迥非元院本所能及；與近代之相聲雜技，更截然兩事！

此一聯串之意義，似尚能融會貫通，無所沾滯或矛盾。回看宋雜劇中：北宋以後參軍戲名稱已廢，其偶有稱「參軍」者，乃已開始擬古；猶之清初文人稱跳加官猶曰「雪面參軍」也。上文(戊)所指，戲中雖演參軍，其戲體不必曰參軍戲。宋雖尚有所謂「參軍色」者，已在戲外服務，因於表演前先登場，致被誤認爲俳優之長；又與起摑打制度，淨或副淨限於被打，但有時亦打末或副末。吾人對於唐參軍戲之眞象倘所得太少，或對唐宋間之異同未曾扼要辨及者，當不免以宋喻唐，因宋疑唐，於是有認唐蒼鶻亦打參軍者，解蒼鶻之得名，乃因末常打淨，猶之鶻常擊羣鳥。惟探其究竟，則仍見宋例而已，終不能舉一唐例。更有進一步認宋參軍在戲內受辱，乃根源於唐者；而不知此乃宋之地方環境使然，若唐參軍戲中受辱、辱人，從來固無定制。至於唐宋之間，既同爲一伎，雖有小異若不能辨，猶可說；若唐與後世，在根本相異之伎中，具有大不同處，乃反以爲大同，則萬萬不可。據夢粱錄二十：宋戲分戲段，正雜劇及雜扮三種。唐參軍戲下面之直線系屬，僅有宋之正雜劇，斜線系屬乃有宋之雜扮。雜扮下之直線系屬，方爲元院本。元院本與唐參軍戲間，並無直屬關係，故上表比較異同，限於唐宋，而不及元。惟上文論扑打、諷刺與歌唱三事，則

均已略及元槧本矣。倘就上表爲基礎，擴充爲唐宋元三朝之比較，當留俟治元劇者爲之。

綜合此節與下章科白類諸劇、四章脚色、六章服飾、末章論唐詩關係等所云，關於唐參軍戲之資料，可算已大致結集，並已多所闡發，然終未曾徹底解决此中何種問題。例如於唐人所示種種術語，都未得的解；於科白戲十九單位之實際內容，大半不得其詳；並偉大之諷刺類劇，在當時構成之實際情況如何，亦未能通曉。乃深感此節文字雖已冗長至數萬言，對各部門之主張已紛紛然，而驗其研究進度，仍不免停滯在扣槃捫燭之階段，前後所言未知究有幾分是處，斯用惴惴耳！

附　錄

【王國維述宋雜劇之扑擊】「輟耕錄云：『鶻能擊禽鳥，末可打副淨。』正音譜云：『副末執磕瓜以朴靚。』今按夷堅志（丁志卷四）云：『崇寧初，伶者對御爲戲，推一參軍作宰相，（中略）副者舉所挺杖擊其背。』桯史（卷七）云：『紹興十五年，就秦檜第賜宴，假以教坊優伶。（中略）有參軍者前，褒檜功德；一伶以荷葉交椅從之。（中略）參軍將就倚，忽墜其幞頭。（中略）伶遽以朴擊其首。』齊東野語（卷十三）云：『內宴日，參軍四筵張樂，胥輩請僉文書，（中略）胥擊其首。』由此三事，則副淨之爲參軍，無可疑也。惟齊東野語（卷二十）別記一事，則適與之反。云：『宣和間，徽宗與蔡攸輩，在禁中自爲優戲。上作參軍，趨出；攸戲上曰：陛下好個神宗皇帝！上以杖鞭之云：你也好個司馬丞相！』豈因徽宗自作參軍，臣不可擊君，故變

其例歟？然容齋隨筆（卷十四）云：『……則參軍自訶箠之事。』至東京夢華錄所云『參軍色手執竹竿拂子』，此當用以指揮，非用以擊人。又細繹夷堅志所云『推參軍一人作宰相，（中略）其副者舉所挺杖擊之』，『其副者』三字，當指參軍之副，即謂副淨也。如此則擊人者爲副淨，而被擊者爲淨。副淨本參軍之副，故宋人亦呼爲參軍。」——古劇脚色考。

【孟棨本事詩】引杜牧寄小姪阿宜詩：「參軍與簿尉，塵土驚惶惶。一語不中治，鞭捶身滿瘡。」孟曰：「以此明唐之參軍、簿尉，有過即受笞杖之刑，猶今之『楚吏』也。」

十一、傀儡戲 附戲劇不源於說話辨。

戲劇乃人爲戲，以人象人；傀儡戲乃物爲戲，以物象人，而由人爲之聲。我國有戲劇出於傀儡戲之說，殊爲可異。近年如王國維在錄曲餘談內，偶然表示，尚未認眞。周史內半信半疑；杜環中國戲劇之價值、常任俠中國古典藝術等文內，已深信之。要以孫楷第傀儡戲考原主張最力。馬彥祥地方劇演技淵源亦有同樣主張。此在我國戲劇之演進史上，實造成一大惑不解之問題。本書努力詳明唐戲弄情形，達於目前所能詳之地步，意在證實宋以後之戲劇有其歷史上之眞正來源，就其發展經過言，終不脫一面規撫前人，一面繼續創造之規律，則於此一問題，已不解自解矣。茲既專述唐

傀儡戲，對於此層，當更再三致意。凡涉及唐傀儡戲者，勿論正反兩面，均集中於此節。諸家有關之說，自王考起，在此均加以檢討。惟開始就正常可信之資料，對唐傀儡戲先畫一輪廓，藉作立論之依據。凡本節未詳處，參看另稿我國戲劇不可能出於傀儡戲與影戲。

漢代與「土偶」並稱者曰「木寓」，見漢書注，曰「木寓龍」、「木寓馬」之類。唐權德輿文有曰：「舟有溺，騎有墜，寢有魘，飲有醉，食有饐，行有躓，其甚則皆可以致斃，無非危機！其可如土偶木寓耶。」唐盧子逸史「華陽李尉」條：「遣蜀之衆工絕巧者，極其妙思，作一鋪木人，音聲關捩在內，絲竹皆備，令百姓士庶，恣觀三日。」不知是臆造，抑事實。太平廣記一二二亦引逸史列此條，曰「一鋪」是陳設，靜止而不行動者。

傀儡玩具如朝野僉載所見行觴傀儡，野史紀聞所見助粧傀儡等。與傀儡戲有別；傀儡戲之屬於百戲性質者，與屬戲劇性質者，又有別。百戲性質之重點，在木偶活動如生，使人驚奇有趣而已。此種傀儡戲，縱扮故事，而有容無聲，或合以金鼓之聲，未作劇中人代言之歌辭或說辭；縱有盛容，而僅人物排齊，同場動作；脚色登場無先後，故事情節無發展，故其效果有限，不足感人。唐戲弄內之所以收傀儡戲爲一科者，正爲其伎藝已進一步，達到戲劇階段，而不在其機關巧妙，能使木偶作複雜活動，有若生人而已。故唐林滋木人賦曰：「賈彼五行，超諸百戲」，其言甚重！殊不可忽。詳下文引。惜唐

代之直接資料尙感缺乏，下文半憑推想，有所主張，仍不能悉舉具體之事例以實之，亟待有文獻之新發現，從事補充。孫楷第傀儡戲考原曰：「唐之傀儡戲，今見於唐人書者，語皆不詳。」又曰：「其發達狀況如何，今不能詳考。」二語均非無因。惟現有資料雖少，內容並不浮泛，頗入腠理。過去於此等資料，尙多未曾認淸，未曾闡發，甚且反加誤解者，正須善用而利導之耳。

王孫二考及董每戡說傀儡等文，負有通史、概論、或探源之責，不得不從傀儡明器或玩具說起，因之，其所舉有關唐傀儡之材料，亦不得不廣泛，雖屬於百戲範圍者，並未能遺。玆若剔去百戲，專以戲劇性質爲限，則眞正有關唐傀儡戲之記載，實在不多。主要者僅下列前五條，陸羽自傳等所見；次要者僅下列後六條，舊書等所見。除此十一條外，其餘零星諸說，祇可供參考，助推測，構成想像而已，作用不大。

能看出傀儡戲之源流與性質，從而肯定其爲歌舞戲者，有陸杜二說。全唐文四三三陸羽自傳，謂在天寶前，曾加入伶黨：

以身爲伶正，弄木人、假吏、藏珠之戲。

伶正乃優伶中之正脚色，而兼弄木人之戲，其所弄非玩具，非陳設，爲正式之傀儡戲可知。羽擅長文學，於伶業頗有抱負，曾自撰參軍戲脚本，用以醒世，詳七章論優伶生活。對於木人戲，亦可能

曾寫脚本。杜佑通典一四六曰：

歌舞戲有大面、撥頭、踏搖娘、窟礧子等戲。……窟礧子，亦曰「魁礧子」，作偶人以戲，善歌舞。本喪樂也，漢末始用之嘉會。北齊後主高緯尤所好！高麗之國亦有之。今閭市盛行焉。

杜氏於此，已連用三「戲」字，故雖曰「歌舞戲」，同時又曰「歌舞」，仍當側重「戲」之意義，信其已演故事，有情節，不僅歌舞而已。參看首章去藏節之說。末語「今閭市盛行」者，乃指所謂「盤鈴傀儡」等而言，並非指喪樂偶人，或嘉會所用之偶戲。新、舊書等所述，皆本於此；化見於數書，其實是一條資料。馬端臨文獻通考一四八「夷樂部」高麗條，因杜氏「高麗之國亦有之」語，遂曰：「傀儡並越調夷賓曲，李勣破高麗所進也。」謂傀儡戲與夷賓曲二伎，均李勣所進；非謂高麗傀儡之樂曲合越調。後人每截取通考此說，不明其源，一若另有所本者，非。敦煌掇瑣一〇三「字寶碎金」內，有「弄傀儡子，力外反，五每反」一條，讀音甚異，不知是顛倒否。「傀儡」原義在漢書鮑宣傳：「朝臣亡有大儒，骨鯁白首、耆艾魁壘之士。」唐顏師古引服虔說，謂「魁壘，壯醜也」。涪翁雜說：「傀儡戲，木偶人也。或曰：當書『魁礨』，蓋像古魁礨之士，彷彿其言行也。」唐書音訓曰：「窟礧子，亦曰魁礧子。」按之古門神稱「神荼鬱壘」，此義更覺明顯，常任俠饕餮鍾葵神荼鬱壘石敢當考詳之。蓋「魁壘」本義壯醜；初象之於木人者大，仍曰「魁壘」；繼象之於木人者小，故加「子」字。其得名之故甚明，皆我

所自有，並非由外生成。陳志良中國的傀儡戲，謂「兩字……宋朝以前還沒有固定的寫法，……是外來的語言，而不是我國原有的名稱。」日人鹽谷溫中國文學概論講話，謂「從『窟礧』『魁礧』『傀儡』等字音看來，大概是譯音」，其說均不確。焦循劇說引明于愼行穀城山房筆麈，謂「又有以手持其末，出之幃帳之上，則正謂之『窟礧子』矣。」以「窟」指幃帳，說甚牽強。「魁壘」爲始辭，「窟礧」等乃後起之同音辭耳。徐史曰：「中國戲劇採自外夷者多，獨窟礧子乃本國產。」前一語想像而已，未見其確；後一語有「魁壘」始辭之原義爲證，可信也。常任俠中國古典藝術六謂日本稱傀儡子爲 Kukutsu，「正是『傀儡子』的音變；大概由唐代傳入爲我國傀儡戲的一個分支而已。」——謂唐代傳入日本，非謂日本將外國東西傳入唐代，凡讀杜氏通典「窟礧子」節及下文引段錄傀儡子說者，均不可不知。有關「傀儡」之古音義，詳見孫楷第傀儡戲考源。

能看出制度與內容，從而肯定郭郎是一本古傀儡戲者，有段氏父子說。段錄「傀儡子」條曰：

自昔傳云：起於漢祖在平城，爲冒頓所圍。其城一面，即冒頓妻閼氏，兵強於三面。壘中絕食，陳平訪知閼氏妬忌，即造木偶人，運機關，舞於陴間。閼氏望見，謂是生人，慮下其城，冒頓必納妓女，遂退軍。史家但云「陳平以祕計免」，蓋鄙其策下爾。後樂家翻爲戲，其引歌舞有郭郎者，髮正禿，善優笑，閭里呼爲「郭郎」。凡戲場，必在俳兒之首也。

格致鏡原等類書引段錄，作「後翻爲戲，其引歌舞者曰郭郎，兇髮，善戲笑。凡戲場必在俳兒之首」。段氏此文，述唐傀儡戲之方法，原於運機關而舞蹈之百戲，但已進入有歌、有舞、有優笑之戲劇；此點最爲重要！其次，段氏於此，亦連用二「戲」字，雖同時曰「歌舞」，亦當信其已不僅普通歌舞，而兼有科白。高承事物紀原九：「世傳傀儡起於漢高祖平城之圍，用陳平計，刻木爲美人，立之城上，以詐冒頓閼氏，後人因此爲傀儡。」按前漢高紀七年注，應劭曰：「平使畫工圖美女，遣遺閼氏，而無刻木事。」係考引桓譚新論所過，亦未及刻木事。惟常任俠中國古典藝術指段錄此文曰：「大概演者以插科打諢，恣爲優笑，以取悅閭里」，則又言之太過。段氏明明謂郭郎以丑脚之扮相，引歌舞爲優笑，不應轉移重點；傀儡戲畢竟屬歌舞類，不屬科白類，古今一貫，不應忽略。尤當注意者：此文最後數語，爲現存記載中，說明唐傀儡以丑脚演故事、作戲劇之惟一資料，不當誤會郭郎爲弄傀儡之技師，或以眞人扮傀儡之脚色。因北齊時俗稱「傀儡子」爲「郭禿」，顏之推家訓書證篇曾解釋曰：

> 或問：俗名傀儡子爲「郭禿」，有故實乎？答曰：風俗通云：「諸郭皆諱禿。」當是前代人有姓郭而病禿者，滑稽戲調，故後人爲其象，呼爲「郭禿」，猶文康象庾亮耳。

前章歌舞戲總，已從另一方面，證明文康樂爲晉魏以迄初唐之歌舞戲，演庾亮故事，於此並可反證郭禿亦爲傀儡所演之故事人物。清初曾廷枚香墅漫鈔二引家訓此文曰：「古有禿人，姓郭，好諧謔，今傀儡郭郎子是也。」未知

依據何本。曾氏又謂「傀儡」音匯磊。可見北齊以來，乃用傀儡爲郭禿之象，以入戲劇；並非由郭禿其人者，先化裝爲傀儡，再扮演故事，而後滑稽戲調也。因之，吾人於段錄之文，遂得肯定曰：段氏所謂「閭里呼爲『郭郎』」者，已足證明唐代民間之傀儡戲，亦沿襲前代，而演郭禿故事也。試看其父成式酉陽雜俎八亦曰：

高陵縣捉得鍵身者宋元素。……右膊上刺瓠蘆，上刺出人首，如傀儡戲有郭公者。縣吏不解，問之，言瓠蘆精也。

有此，則以上因段錄之所證益爲鞏固！唐人凡見傀儡便呼爲「郭郎」者，仍因其以傀儡扮演郭郎之故，猶之常非月詠談容娘詩，表示對於扮演談容娘戲之女角，即呼之曰「談容娘」也。

敦煌寫本伯希和編號三八三三王梵志詩有曰：「造化成爲我，如人弄郭禿。魂魄似繩子，形骸若柳木。掣取細腰支，□□□□□。□□□底月，似提樹響風。按此脫待校。攬之不可見，抽牽動眉目。繩子若斷去，即是乾柳樸。」王梵志，隋唐間人，其時傀儡亦大演郭禿；傀儡以柳木爲主。此詩在敦煌發現，王梵志詩內，不知見否。見即可以校正。

南宋吳潛秋夜雨「依韻戲賦傀儡」云：「腰棚傀儡曾懸索，粗瞞過一層幕。施呈精妙處，解幻出、蛟龍頭角。誰知鮑老從旁笑，更郭郎、搖手消薄。歧路難準託。田稻熟、祇宜村落。」（全宋詞二七六八頁。）

金元院本「衝撞引首」名目內，有憨郭郎一本，應爲唐傀儡戲演郭公之遺。「引首」者，應卽段錄「在俳兒之首」說也。宋柳永樂章集有仙呂郭郎兒近，北曲大石調內有憨郭郎，應皆爲唐傀儡戲演郭郎時所用曲調之遺聲。諸調之辭格，詳後附錄。凡劇場之觀衆，接觸前臺之扮相者多，窺見後臺之本相者少；亦欣賞劇中人之假相者多，而贊美演員之眞面目者少。一「憨」字，已活潑潑傳出劇中人郭郎之神態，並非指弄傀儡技師之「憨」也，益爲著明！參看下文（甲）故事問題。宋楊大年傀儡詩曰：「鮑老當筵笑郭郎，笑他舞袖太郎當！若敎鮑老當筵舞，轉更郎當舞袖長。」詩旨借當時筵前不同之二伎有所諷，顯謂郭郎在傀儡戲中扮出長袖而舞，不指臺後技師之着舞衣長袖，分明極矣！南戲張協狀元鬭雙雞曲云「好似傀儡棚前一個鮑老」，是鮑老亦演入傀儡。淸褚人穫堅瓠十集二引宋人筆記，謂「政和間，狀元何㮚、榜眼潘良貴，皆少年，美風姿；探花郭孝友，貌古怪。時曰：『狀元眞何郎，榜眼眞潘郎，探花眞郭郎也。』」注謂「傀儡號『郭郎』」。郭郎爲丑，而何郎潘郎爲生，同有舞臺上脚色之身份，當不能獨取郭郎爲臺後人物。合楊大年詩看，知宋代郭郎鮑老二戲，果同時有，貌皆古怪，且同指劇中人言，並非後臺之技術人。宋既如此，唐可以知。宋釋正受嘉泰普燈錄五：「石女舞成長壽曲，木人唱起太平歌。」

王氏古劇脚色考於「郭郎、郭禿」條注，引顏氏家訓語，並曰：「則北朝已有郭郎之戲，且其

人嘗在漢世矣。」孫考因論傀儡源於方相，曾屢曰「郭公戲」，又屢曰「舞郭公」。蓋二家初皆信其以傀儡扮郭公之故事，非謂郭乃弄傀儡之技師。董氏說傀儡，於傀儡戲在唐代之盛行民間曰：「當時都稱爲『郭郎』，因爲在漢以後、唐以前的六朝，這傀儡已能搬演簡單故事，一般呼之爲『郭禿』。到唐時，故事更趨完整，『郭禿』之名已留下來，變爲『郭郎』了。」其說最爲近理！周史因見楊大年詩，亦曰：「詩意似以鮑老及郭郎皆作劇中人名。」——足見諸家之意，原皆與段氏父子之說所證者無忤；後來多有動搖，改認郭郎爲技師，爲腳色，實不近情理。

能看出種類與風氣，以盤鈴傀儡爲特例者，有韋氏說。韋絢劉賓客嘉話錄曰：

大司徒杜公在維揚也，嘗召賓幕閑話：「我致政之後，必買一小駟，八九千者，飽食訖而跨之。著一麤布襴衫，入市看盤鈴傀儡，足矣！……」司徒深旨，不在傀儡，蓋自污耳。司徒公後致仕，果行前志。諫官上疏，言三公不合入市。公曰：「吾計中矣！」計者，自污耳。

所謂「盤鈴」，已詳孫氏考原，乃銅鈸也。見後附錄。必戲時之奏樂，以此爲主要樂器，成爲一種特徵，始用以標作此戲之類名，表示與他類傀儡戲不同。當時民間之傀儡戲，必因十分盛行之故，已自然分類，若「盤鈴」者，乃其一耳。參看上文首章六節論雜伎樂。明王衡眞傀儡雜劇演宋杜衍以宰相致仕，在市中看傀儡戲，乃略用唐杜佑看盤鈴傀儡事。科白內並示諫官彈衍之辭：「三公入市，有失相體。」唐宋標準一致。衍白云：「這些小後生，落

我許中也！」全是杜佑之心迹，可參考。（馮沅君中國文學史簡編謂「唐傀儡戲不很盛行，尚未全發」，不知何據。）詳言之，可分爲四點：

（一）此類傀儡戲，當時極其平民化，平民可在市中自由欣賞。達官貴人雖致仕以後，倘入市參與其戲場，便足以自汚自貶。若正居高位之士大夫，不得與之接近，更無論矣。

（二）其內容必演故事，已完全戲劇化，足資欣賞。必如此，杜佑方有「果行前志」之事。蓋其「深旨」雖不在傀儡，然必傀儡戲尚有可觀。不然，日日小驅布衫，臨一無聊境地，將何以堪！（此特臆測而已，若資料本身，並未說明盤鈴傀儡扮演故事。孫考又謂「盤鈴傀儡疑亦隊舞」，見滄洲集三二二五頁，莫名其妙。）

（三）演戲時，用擂擊之樂器，爲之節奏。

（四）尚有不用盤鈴之傀儡戲在，形式不一。足見其戲之發達。

史書中實例，可以見晚唐情形者，有數事。舊唐書一七七崔愼由傳，載徐卒之戍湘者，擁龐勛叛：

乃擅迴戈，沿江，自浙西入淮南界，由濁河達泗口。其衆千餘人，每將過郡縣，先令倡卒弄傀儡，以觀人情，慮其邀擊。

孔帖云：「唐崔彥曾爲徐州觀察事，桂州戍者脅糧料判官龐勛爲將，北還，達泗口。所過，先遣俳

皃弄木偶，伺人情，以防邀遏。」孫光憲北夢瑣言三稱唐崔安潛之鎮西川曰：

頻於使宅堂前弄傀儡子，軍人百姓，穿宅觀看，一無禁止。

按龐勳叛在咸通五年，詳下文科白類諸劇(八)。崔安潛鎮蜀在乾符五年。所謂弄傀儡，均可認為演傀儡戲，惜均不得其詳。據通鑑紀事本末三六「龐勳之亂」條，謂龐在彭城之任山，曾「為偶人，執旗幟，列於山下，而潛遁」。此種意識，未嘗非得之於當時之傀儡戲。崔氏頻於使宅內弄之，正因使節官大，不能入市觀雜戲，足為上文韋絢說之證。「使宅」，瑣言原作「宅使」，孫楷第已辨。首章末節引雞肋編敍成都春日比賽雜戲，謂「使宅後圃名西園，春時縱人行樂」。一曰「堂前」，一曰「後圃」，固同一西川之使宅也。北夢瑣言又謂蜀後主王衍荒於酒色，嘗云：「切道斷人生幾何！有分者任作傀儡。」比降後唐，至咸陽，撰曲子云：「盡是一場傀儡！」足見其生平看傀儡戲甚多，蜀傀儡戲頗盛，予王衍印象之深、感發之切乃如此。

詩賦中之描寫，可以補充種種者，有數篇。天寶中梁鍠「鍠」一作「鍾」。詠木老人詩，一題作「傀儡吟」，文苑英華二一二題作「窟礧子人」：

刻木牽絲作老翁，雞皮鶴髮與眞同。須臾弄罷寂無事，還似人生一夢中！

「弄」一作「舞」，「夢」一作「世」。敦煌變文集五維摩詰經講經文，敷陳人生虛幻，終及傀儡，亦引梁鍠詩，頗見唐代

傀儡戲情形。明皇雜錄云：「李輔國矯制，遷明皇西宮，戚戚不樂，日一蔬食。嘗詠此詩，或云明皇所作。」能改齋漫錄八已辨爲非明皇作。稍後，顧況越中席上看弄老人詩曰：

不到山陰十二春，會中相見白頭新。此生不復爲年少，今日從他弄老人。（「十二」一作「二十」，「會」一作「鏡」）

以二詩合看，則顧詩所詠，亦復窟礧子老人戲也，未必爲眞人之戲弄。傀儡戲中，專以人生爲主題，以老人爲主角，散場之後，致使觀者興「此生」與「一世」之感，其有故事、有情節、有相當效果，不僅作龍鍾踊踏，以博淺笑而已，可知。梁詩第三句「須臾弄罷寂無事」，「弄罷」如此，亦可反映弄中必甚熱鬧。盧綸焦籬店醉題時看弄郤翁伯云：

洛下渠頭百卉新，滿筵歌笑獨傷春。何須更弄郤翁伯，卽我此身如此人！

疑亦傀儡戲弄老人之一。劇中主人名郤翁伯，全唐詩十注：「郤」一作「郘」。張衡西京賦：「若夫翁伯濁質張里之家。」據漢書食貨志，翁伯以販脂起家，濁氏、質氏及張里，亦類之。全唐文九八二無名氏對盜酒判，謂卓媼與翁伯並業酒，失名仙傳拾遺列陽翁伯，孝，種玉，仙去。惜故事不詳；可能爲今日所知唐傀儡戲中郭郎以外之第二名目也。焦籬店應是洛下渠頭之一村店。百花初放，村衆聯歡，遂演傀儡戲，足見當時此戲風行民間之廣。通鑑二三二載貞元元年，馬燧等軍逼河中，至焦籬堡。注謂堡在河中府河西縣西。是地名焦籬，不止一處，俟考。此詩末句，

雖不必爲歎老，而廬集中此類感慨却甚多。如「舊居無舊鄰，似見故鄉春。復對別離酒，欲成衰老人！」「顏衰重喜歸鄉國，身賤多慚問姓名。」「今日主人還共醉，應憐世故一儒生！」「去矣謝親愛，知予髮已華。」「苦心三十載，白首遇艱難。」——舉不勝舉。則梁鍠廬三詩，固同一郎事，而弄老人者，乃唐傀儡戲中一重要部門，可斷言矣。宋黄庭堅詩：「世間盡被鬼神誤，看取人間傀儡棚。煩惱自無安脚處，看他鼓笛弄浮生。」後二句，與唐人諸詩意境正同。故能改齋漫錄八曰「蓋用鍠意」，可參考。金元院本諸雜劇內，有諱老長壽仙一本，疑亦與此同一主題，特非傀儡戲耳。

梁詩首句，示當時此戲已用提線方法。次句則說明傀儡之雕刻與裝飾，皆甚精工。足見其演出效果之高，乃各方藝術綜合之成功。其提線技巧，必亦甚高，又可知也。新書及事文類聚均載段綸曾徵巧匠楊思齊，先令造傀儡戲具；太宗怒其淫巧，削綸階。此事反映唐代傀儡製作之精，未必讓隋。蓋當時唐君臣猶事事以亡隋爲戒，必其淫巧有驚人之處，然後始如此處分耳。孫考曰：「唐之傀儡戲，其扮演雕飾之事，今雖不可考，然舊唐書順宗紀有水嬉，如卽水傀儡，則其制當與大業拾遺、酌中志所記隋事明事無異。」觀於梁鍠之詩及段綸之事，固不得謂之不可考矣。按舊書一四順宗紀，謂史臣韓愈之說：「嘗侍宴魚藻宮，張水嬉，綵艦雕檝，宮人引舟爲櫂歌，絲竹間發，順宗歡甚。」未云有水傀儡。

玆更以全唐文七六六所載林滋木人賦，爲上文種種作一總結。賦以「周穆王時有進斯戲」八

字爲讚——

何伊人兮異常！爰委質以來王。想其體之初，旣因於乃雕乃斲，及掄材而至，孰知其爲棟爲梁！原夫始自攻堅，終資假手。雖克己於小巧之下，乃成人於大朴之後。來同辟地，舉趾而根柢則無；動必從繩，結舌而語言何有？心遊刃兮在茲，鼻運斤兮罔遺。兀若得木公之狀，塊然非土偶之資。曲直不差，旣無蠹於今日，短長合度，寧自伐於當時！莫不脫枯槁以前來，投膠漆而自進。低回而氣岸方肅，佇立而衣裾屢振。穠華不改，對桃李而自逞芳顏；朽質莫侵，指蒲柳而詎驚衰鬢！旣手舞而足蹈，必左旋而右抽。藏機關以中動，假丹粉而外周。生本林間，苟有「參乎」之美；立當君所，何慚「柴也」之儔！是則貫彼五行，超諸百戲。誤穿節以瞻目，疑斧幹乎舊臂。如令居杞梓之上，則樹德非難；若使赴湯火之前，則焚軀孔易。進退合宜，依然在斯。旣無喪無得，亦不識不知。跡異草萊，其言也無莠；情同木訥，其行也有枝。可謂暗合生成，潛因習熟。雖則斵身於斤斧，曷若守株於林麓！宜乎削爾肩，刳爾腹。旣有亂於眞宰，寧敢笑於周穆！

綜其所言，不僅爲玩具，爲百戲，且爲戲劇。故賦曰「超諸百戲」！其中「來同辟地」四句，分明指懸絲傀儡，動作語言，皆待人而有。「低回」二句，分明指表情與科泛。「穠華」二句，分明指旦色；「朽質」二句，分明指老人。旣「藏機關以中動」，當不止於提線而已，且其體積必不甚

小。曲直不差，長短合度，削肩、刳腹，穿節、聳幹，膠漆以固，丹粉外周，……可以見其製作；舞蹈、抽旋，瞪目、奮臂，進退合宜，生成習熟，……可以見其技術。總之：旣超諸百戲，其已進入戲劇，可知矣。乃賦辭多就題曰——木人——二字抽繹，而不詳木人之作用如何，爲可惜耳。滋字後象，閩人，武宗會昌三年公元八四三年。進士第。與同年詹雄鄭誠齊名，時稱雄詩、誠文、滋賦，爲「閩中三絕」！官終金部郎中。據全唐詩。

較林滋略早，在文宗大和間，有謝觀者，作漢以木女解平城圍賦，文苑英華六六、全唐文七五八。雖直接描寫漢代故事，却透露不少唐代木女之製作情況，與林賦有不謀而合者，可參考。如曰：

於時命雕木之工，狀佳人之美。假剞劂於績事，寫嬋娟之容止。逐手刃兮巧笑俄生，從索絢而機心暗起。動則流盻，靜而直指。……旣拂桃臉，旋妝柳眉。……摛粉藻而標格有度，傅簪裾而儀略生姿。節操堅貞，狀刳剔之刑無懼；穠華窈窕，見削成之肩不疑。……旣而踟躕素質，婉娩靈娥。日照顏色，風牽綺羅。靚從繩之容楚楚，混如椎之髻峩峩。有貌而自爲飾詐，無情而不轉橫波。時也，匈奴合圍，雙人與事，故持娉婷之淑態，用撓閼氏之所忌。果將如劍之眸，不識逡斤之鼻。……

所謂「從索絢」、「從繩」，皆指牽絲。「機心暗起」，卽林賦「藏機關以中動」。唐末羅隱雜文木偶人全唐文八九六。曰：

漢祖之圍平城也，陳平以木女解之。其後徐之境以雕木爲戲，丹臒之，衣服之，雖彈□勇態，皆不易其身也。是以後人其言木偶者，必以徐爲宗。嘗過留，留卽張良所封也。平與良皆位至丞相，是宜俱以所習瀆於風俗。良以絕粒不反，今留無復絕粒者。而平之木偶往往有之，其刻斲移人也如是。

平城在今山西大同；唐或唐以前之徐，均不能及山西。謂後人言木偶者必以徐爲宗，尙待研考。「言木偶」與「平之木偶往往有之」，均包含傀儡戲之意在內，不僅指玩具或神像之木偶而已。五代史記三一扈載傳，謂陶轂有木偶耕人頌，不傳。既曰「耕人」，或係農具，非戲中之傀儡，俟考。唐道宣京兆崇義寺沙門撰四分律，刪繁補闕。行事抄卷中二：「若露地食，應特作障幕。諸師不曾見此衣，謂如傀儡子戲圍之類，今不用之。」亦一好例。

據以上種種以斷：我國傀儡戲，在唐以前與百戲相混，爲生長階段；至唐，超諸百戲，爲成熟階段；至宋，有提線、捏脚、藥發、水機諸類，做到「如眞無二」，「百憐百悼」，殆爲最高階段，後世似未能過之。以唐而論：林賦見其構造、雕飾、脚色、技術；韋錄見其類別、音樂；顧盧諸詩見其內容、效果；杜佑之特好，民間之盛行，愈可因效果而推及其造詣；——以當成熟階段，並不虛也。乃元楊維楨東維子文集十一朱明優戲序曰：

窟磊家起於偃師獻穆王之伎。漢戶牖侯祖之，以解平城之圍。運機關，舞埤間，關支以爲生人。後翻爲伶

者戲具。其引歌舞，亦不過借吻角咇啷聲。未有引以人音，至於嬉笑怒罵，備五方之音，演爲諧謔嘲啞，而成劇者也。

其「引歌舞」云云，顯用段錄語，顯指唐代情形。謂唐傀儡戲之聲，不過由技師在吻角作「咇啷聲」而已，尚未作人之語音，故其伎尚不成劇。按楊氏此說，未詳所據。其上文皆用段錄，若此說則段錄或一般唐宋人著作中，皆未嘗見。發音倘非人之語音，又何以曰「引歌舞」乎？序中殆欲推尊朱明，「驚之若神」——原序語。遂不覺抹殺朱明以外之一切，不但以爲唐宋人無如朱明者，並元世於朱明而外，亦未見有迹，即並無其人也。楊氏用意偏向一點，而不顧全面，可知。近人之主張，如周史曰：「我們的傀儡戲，到宋代纔完全成形。」其書所據有關資料太少，而結語遽如此，可以不論。

至於此中存在之問題，目前已覺甚多；舉其要者，約有七項：(甲)故事問題，(乙)肉傀儡問題，(丙)引歌舞問題，(丁)居俳首問題，(戊)宮庭戲問題，(己)舞隊問題，(庚)本源問題。他如音樂方面，亦有待辨明處，詳五章音樂節。

(甲)故事問題——事有非唐傀儡戲內所演，而誤以爲是者，亦有是唐傀儡戲內所演，又誤以爲非者，當不能不辨。其以非爲是者，如封演聞見記所載：大曆間太原節度使辛雲京舉殯，范陽節度使備祭盤，刻木爲尉遲恭與突厥鬬將，及楚漢鴻門會，一機關動作，……良久乃畢」，王考指此，謂

「唐之傀儡，亦演故事」。劉大杰中國文學發展史從之，因而謂傀儡戲於「六朝唐代，已演故事」。董氏說傀儡指此曰：「演述整個故事，眞正由喪家之樂，演進爲木偶戲。」又曰：「這番進步，實在可驚！於是傀儡戲在唐代正式盛行，民間也都有演出了。」常任俠中國古典藝術亦謂「唐時傀儡子戲是最流行的，而且它仍與喪禮祭盤有很深的關係，如封氏見聞記」云云。馮沅君中國文學史稿十四則認水飾與喪禮祭盤中所扮鴻門宴及奪槊俱爲「隋唐傀儡戲」。其實此項祭盤所爲，乃近於百戲之傀儡，料無歌唱、說白，有容而無聲，但誇張於機關動作耳。雖曰「縗經者皆手擘布幕，收哭觀戲」，所觀者不過爲百戲中之現象而已；在唐傀儡戲，尙不能依據此事，卽斷其曾演突厥鬪將與鴻門宴二故事也。下文述元傀儡戲，曾演尉遲平寇，方是眞正演此事。不然，如大業拾遺記載隋煬帝時之水飾，所謂「七十二勢」者，正扮飾歷史上水濱不同之故事七十二件，人物又皆活動如生，豈不皆爲演故事！何以王考、孫考、董說等書，均未嘗如此許之歟？

周史五〇頁。曰：

> 論隋水飾，其爲模仿人物的傀儡，及就故事的情節而裝置，我們卻無法否認。則戲劇在隋時，雖未以人來粉墨登場，而此類水飾，已略具其基礎。這是一個很正確的消息，比之俳優歌舞，僅露一鱗半爪，傀儡也許眞是形成中國戲劇的先聲，亦未可知。

周氏謂「似乎」與「亦未可知」，原屬疑辭，未嘗決定；然既謂之「裝置」，何得指爲戲劇之基礎？假如僅僅靜止之裝置而已，並無變動與演進，卽可認爲戲劇之基礎，則雕塑應早被定爲戲劇之基礎矣！此項消息雖具體，然認爲屬於百戲性質之傀儡則正確；認爲是傀儡戲之消息，則不正確。關於中國遠古之戲劇，誠然僅有俳優歌舞之消息，誠然一鱗半爪而已，不及隋水飾說之具體；然記載之繁簡，並不悉等於史實之有無，更不能卽認作發生之先後；乃一般通則如此，初不止傀儡戲爲然。固知研究戲劇者，於「扮」故事，與「演」故事，必須加以判別。孫考曾曰：「喪家之俑，設關發動，類乎後世傀儡戲所用木人，而實非舞劇。」其說大可參證！南宋伎藝中有「裝扮社夥」，有「臺閣戲劇」，有龍舟中「裝十太尉、七聖、二郎神雜劇」，皆裝而不演，俱見明田汝成西湖遊覽志餘。淸方濬師蕉軒隨筆十載李紱萬壽圖記：「路右，有扮演故事臺，演海上羣仙；……路右故事臺一，演木公金母諸仙。」記中於其他，則曰「演劇綵臺」、「演劇臺」、「連像歌臺」、「節節高歌臺」、「演劇機臺」、「十番綵臺」。足見樂臺、歌臺、演劇臺、扮故事臺，四種內容，顯然不同。扮故事在演戲之外，分明是扮而不動，或機械的動，而非情節之進展。雖同曰「扮演故事」，其實與「演劇綵臺」上之所爲，大有別矣！扮而不演之舉，隋唐以來，迄於近代，均有之。如玄宗禁斷大酺廣費勅云：「自今以後，兩京及天下酺宴，所作山車、旱船、結綵樓閣、寶車等，無用之物，並宜禁斷。此等車船樓閣、外飾甚奢，內中並非空洞無物；所費者宜皆扮而不演之故事人

物，其裝備服飾則更奢。

王國維錄曲餘談曰：「唐之傀儡戲，本以人演平城故事。」乃認段錄「傀儡子」條所云「後樂家翻為戲」，為以樂人翻演平城之事為戲也，則亦不免誤解。蓋若謂其演平城之事，至少當包含閼氏興兵、漢高被圍與美人舞陴三點，唐傀儡戲中，果有演出如許情節者乎？如有，何從知之？舞陴之形象不易搬上舞臺：陴之布景必高，陴上人物必小，以傀儡致此固難，以人致此益難。謝觀漢以木女解平城圍賦所云，乃敷陳漢故事，非敷陳唐戲，可驗。略見上文所引。段錄在此條中，明謂唐代樂人乃將木偶人舞於陴間之辦法，翻為傀儡戲劇，搬上舞棚；又將運機關之辦法，翻為手法之搬演而已。所謂「翻」者，意不在採用故事方面，而僅在表現之辦法有所翻改耳。故夢粱錄二十曰「懸絲傀儡者，起於陳平六奇解圍故事也」，堪為的證！上文引元楊維楨語「後翻為伶者戲具」，亦可證。至於是否由人演一層，另於下文辨之。

林庚中國文學簡史謂李商隱驕兒詩「或謔張飛胡，或笑鄧艾吃」，「是演三國裏的故事，正是傀儡戲的內容」。又謂「唐時傀儡中又有郭郎，則其時正是從『滑稽調戲』發展為扮演『君臣將相』，所以驕兒詩中有『張飛胡』、『鄧艾吃』的笑謔」。其說都無憑證，亦未舉理由，實難信。因林氏對於唐代戲劇，祇認有傀儡與參軍二種而已，別無其他，飛胡、艾吃，與其謂之參軍，當不如謂

之傀儡較是耳。參看下章待考諸劇，前俳胡、艾吃爲歌舞戲。

其以是爲非者，如唐傀儡戲內，沿襲前代演郭郎故事，從多方面看，確乎有之，已詳上文；乃近人於此，有先信後疑者，有旁出異說者，有指肉傀儡之爲演員者，有指郭郎爲弄傀儡之技師者。——凡此種種，一言以蔽之曰：根本上皆不認郭郎爲劇中人，並有其故事在耳。佟靜因譯東方的傀儡劇載劇學月刊二卷十二期，原著人希林海門，國籍未詳。云：

在中國近代，也有幾種新式的傀儡。（原意指偃師與陳平所製乃舊式的。）有時在空地，或者能見到簡單遊行耍傀儡的，有一羣禿頭兒童們圍繞着。——他們說「郭」或是「郭先生」，就是禿頭的意思。——先支好了一個架子，是像一個籃包袱，四角被繫着，而能翹起。……他的手便伸入娃娃的衣服內來表演。……

曰「娃娃」，即「禿頭兒童」，乃「郭先生」，分明爲傀儡本身，而非耍傀儡者。雖可用「郭先生」演其他故事，但「郭先生」之所以得名，猶之參軍戲之得名，乃從其原始或早期所演之一故事中來，當無待言。唐代所演，正有此一原始故事存在，要不能否認；外人所見如此，並可協助證明。

王國維指郭禿爲脚色名目，孫楷第指郭禿非傀儡所扮，均有損於其故事性或傀儡性；另見下文(乙)(丙)兩節。盧前中國戲曲所受印度文學及佛教之影響文內，謂「梵語戲曰『那吒迦』，優伶曰『那吒』，『郭』『那』疊韻，『禿』『吒』雙聲，疑『郭禿』乃『那吒』之變，未必果有其人。」

又謂「意譯曰『俳兒』，音譯曰『郭禿』，衍而呼之曰『郭郎』，原是脚色通稱，猶今之云『戲子』也。」比王說尤支而玄！所謂雙聲疊韻者，從聲與韻以求之，首覺牽強附會，並不確切；然而除此則已別無依據矣，其說自難置信。佟晶心中國傀儡劇考，劇學月刊三卷十期。謂北京俗語，指不敬事者曰「耍骨頭」，即「耍郭禿」。佟氏自承爲「據想大概」之辭，難以作定；但「骨頭」與「郭禿」之聲韻關係頗著，較之盧說，可取多矣！

總之：吾人若求唐傀儡戲曾演何故事，必須問杜佑在長安市中所覩，崔安潛在蜀中所覩，龐勳派倡卒在各地所演等等，其內容如何。今除郭郎滑稽及郤翁伯歎老二事，有固定之劇中人物，尚勉強可用以作容外，其他直無以爲對。其在疑似之間者頗不少，具詳下文(己)舞隊問題。然後深感此等僅存之唐傀儡戲故事，吾人宜實事求是，有所以昌明之。苟非確鑿有據，足以訂正其說者，不必輕率否定，或恣意歪曲也。更有一義應於此附見者：楊維楨論元傀儡戲特重諷諫。舉當時傀儡戲專家朱明所演尉遲平寇、子卿還朝二劇，謂「於降臣民辟之際，不無諷諫所係，而誠非苟爲一時耳目玩者」。又稱朱明所爲，有「嬉笑怒罵，譜諢嘸啞」，楊氏言之鑿鑿，當不能謂元代之無此。惟在唐宋傀儡戲中，從無諷諫之說，無非「苟爲一時耳目玩」，最多作人生諷刺或社會嘲笑而已。據前節參軍戲所論：唐戲固然重在政治上之託諷匡正，惟此點祇多見於參軍戲之一類。誠以參軍戲本先於宮廷，

曾盛於宮廷，宮廷中有諷刺對象；若傀儡戲，則先於民間，亦盛於民間，初無政治諷諫可施。下節述猴戲「侯侍中來」，爲莫大諷刺，亦正以猴戲祇配合人之語白而演參軍戲，並未配合人之歌唱而演歌舞戲，猴又獨擅先天性之諷刺，始被用以構成「二重諷刺」，就地以諷侯弘實耳。

（乙）肉傀儡問題——段氏父子所稱當時傀儡戲中之爲郭公或郭郎者，今日雖不得其詳，但可斷言爲眞傀儡戲，確用木偶人扮演，不如後世情形：傀儡戲已發展至極，遂翻新花樣，別闢途逕，用人摹仿傀儡扮戲之象，所謂「肉傀儡」者是。上文引顏氏家訓，謂後人演郭姓病禿者之象，呼爲郭禿，「猶文康象庾亮耳」。彼誤會之甚者，將謂顏氏此說，卽爲肉傀儡之漸。其實文康樂內演庾亮，雖由其家伎假裝庾面，執翳以舞，象其生平容態，見隋書音樂志，詳上文歌舞戲錄引。但爲生人直接扮演亡人，並非生人先扮傀儡，再扮亡人也。至顏氏謂後人爲郭禿之象，仍是用傀儡子爲之，非由人爲之，已略見上文。通典曰「作偶人以戲，善歌舞」，正杜佑從當時風行之盤鈴傀儡中，實際體會而得。其下文接曰「北齊後主高緯尤所好」，明明謂緯好偶爲人形之歌舞，並非好人爲偶形之歌舞。緯所好者爲偶，驗之宋沈建樂府廣題所云，樂府詩集八七引。亦然。廣題曰：

> 北齊後主高緯，雅好傀儡，謂之「郭公」，時人戲爲郭公歌。及將敗，果營邯鄲。

北齊時，傀儡戲之演郭公，旣係用傀儡扮，若謂傳至唐代，傀儡戲之演郭公或郭郎者，便已經過大

變革，改由人扮，於文何據？於事何徵歟？段成式謂葫蘆上出人首，其象如何？若指為傀儡象，則極自然；若指為人象，曲而遠矣！陸羽既曰「弄木人」，梁鍠詩既曰「刻木牽絲一老翁」，寒山詩亦曰「但看木傀儡，弄了一場困」，林滋復有木人賦，其為木傀儡，尚何疑？周史（四五頁）指高緯所好之郭公曰：「不知是否扮演故事。若然，則傀儡劇的出生，當已先於以人戲弄了。」乃信漢唐間無戲劇之說。又謂（一三三頁）北齊已同化於鮮卑，以龜茲琵琶例之，高緯所好，可能出於西域云云，乃抹殺周秦漢以來國人之早弄傀儡，均不可據。

乃王氏錄曲餘談曰：「唐人之傀儡戲，本以人演平城故事」，又曰：「唐以人演傀儡，宋以傀儡演人，二者適相反。」夫以人演人，或以傀儡演人，在伎藝上，皆直線之進展也；以人演傀儡，再用以演人，乃迴旋之進展也。周史認定唐詩應先變為曲，方始再變為詞，亦是一種迴旋，已於末章首節內辨之。按諸唐代戲劇情形尚是早期橫面發展之時代，直線進展猶患不前，又何從知其為迴旋而進乎？唐代樂家若果以人演故事，則與傀儡何涉？段錄又何必於「傀儡子」條下引之乎？宜乎王氏於餘談中，績據梁鍠之木老人詩，遂曰「唐時固已有此戲」，以自調和前說，而在王考之中，亦不復見前說；可知此在王氏，並非肯定之見耳。

孫氏考原中，曾作推想曰：「郭公體至肥，其狀擁腫，因如葫蘆。髮禿而善優笑，乃淳于髡一流人物，由此知郭公乃滑稽舞劇。」甚是。然凡此種種，用精製之木偶，在熟練之手法下，無一不

可實現，以至於維妙維肖。滑稽舞劇用傀儡演，固優爲之，初不限於直接人爲也。提弄伎巧，不可淺測。下文引夢粱錄二十，述百戲伎藝，曾誇陳中喜等懸絲傀儡，「弄得如眞無二」，水傀儡則「百憐百悼」，可以想見。唐人百戲之造詣，傳說甚高。區區傀儡之笑舞，應不難致。川中傀儡戲，據耆宿傳說，手法有百三十餘種。傀儡能脫衣、接箭、喘氣、吹鬚、瞬目、吐舌；甚至對觀衆飛眼傳情，謂之「丟窩子」；碎步賣俏，謂之「鯿魚上水」：皆一如川戲中所爲。至於閩中傀儡戲，技術更高。可供參考。若果由人演，則在戲劇之初期，必逕曰「戲劇」而已矣，何至始終假借名義曰：「傀儡子」乎？乃孫考之結論曰：「郭公鮑老皆以眞人扮，非木偶人戲。」又評通典之文「作偶人以戲」及「北齊後主高緯尤所好」二語曰：「……似緯所好乃木偶人戲者，乃行文之疏。」孫氏所據，同爲家訓、廣題及段氏父子之語，而結果之判斷，竟不同如此。抑不但通典之行文疏，並此顏段段沈四家之行文，先後皆疏歟？顏氏與段氏父子所寫，固皆其當時耳目所及，豈並人與偶之間亦懵不能辨，而必待後世之人始能辨之歟？孫考又曰：「近代傀儡有二派：一以眞人扮演，……一以假人扮演。……」所謂「近代」，原指宋以後之情形而言，非本書所當及；惟倘據所謂「近代」之部分變態爲然，乃遙遙推斷古代北齊至唐之常態，亦無不皆然，可乎！孫氏謂「郭公鮑老皆眞人扮」，或因上引楊大年詩云云。按宋鮑老伎，據水滸傳，確是眞人扮；宋郭郎伎如何，雖據楊詩亦難必。因「當筵」二伎，雖一眞人扮，一木偶扮，彼此不同，鮑老仍可笑郭郎，不必皆爲眞人扮，然後方能有此嘲笑。唐以前木偶戲中之郭郎，至宋而另由眞人演之，事亦可能；但不必因此便推定唐

以前之郭郎伎亦非與宋同，用眞人演不可。

宋元間劉仁甫踏莎行「贈傀儡人劉師父」云：「不假牽絲，何勞刻木。天然容貌施裝束。把頭全仗姓劉人，就中學寫秦城築。伎倆優長，詼諧軟熟。當場喝彩醒羣目。贈行無以表殷勤，特將謝意標芳軸。」全宋詞三五八八頁既然不牽絲刻木，而爲天然容貌，疑是肉傀儡。「秦城築」應是演孟姜女哭長城。

(丙)「引歌舞」問題——於此乃覺段錄所謂「其引歌舞有郭郎者」，及「凡戲場必在俳兒之首」二語，究作何解，非常重要！此乃專指唐代情形而言，倘此二語之意明，則唐傀儡戲如何演郭公郭郎，當可隨同理解。段錄之傳本，向來殘闕錯亂；此節文字是否幸免，不敢必。陳書一八五「偶人戲」條，原採段錄之語，而注曰：「後樂家翻爲歌舞之戲。後魏有郭郎，至合爲俳優之首，……今民間多有之也。」謂郭郎爲俳優之首，在後魏即然，說與今本段錄異。若專就今本段錄看：「其引歌舞」云云，頗類指郭郎爲弄傀儡之技師；詳下文楊維楨說。若聯合顏氏家訓、酉陽雜俎等資料看：郭郎乃戲中人之引歌舞，引歌舞乃戲中情節之一。玆據後一說以推之曰：唐代民間，即所謂「閭里」。早已有戲場之集。詳六章劇場。場內可能公用一表演臺，雖不必百戲、戲劇，一一完備，要有多種技藝，聯合編排，在此臺上；依次表演。其滑稽戲之一類中，即俳兒所演。必首列傀儡戲之滑稽。至於郭郎

引歌舞，多所調笑，均戲內之所表演。用傀儡以演郭郎故事，自北齊以來，一貫如此。此說統一郭禿、郭公、郭郎諸說，無所參差，似較妥貼。即驗之金元院本內「衝撞引首」名目，亦無所乖。已見上文。據下文七章三節說，「俳兒」乃與「優子」並稱，猶後世曰「戲子」。俳兒於一切之戲皆可以爲，如弄傀儡、參軍戲、弄假婦人，甚至拍曲者、緣橦者，皆可稱「俳兒」。此處專指爲演滑稽戲者，已加局限，不如原意之寬矣。

王國維古劇脚色考將段錄之「引歌舞」，與武林舊事所謂「引戲」，合爲一談。王氏雖曰「宋之『引戲』，即『郭郎』之遺否，今不可考」，但終將引戲、郭郎、郭禿三名，列爲同一類似之脚色名。查武林舊事四，記乾淳教坊樂部內雜劇三甲人員，均從戲頭起，而引戲、而次淨、而副末、而裝旦，依次敍列，引戲自亦屬脚色之一。既爲脚色之一，則祇司戲中一定之工作而已，不及其他可知。宋脚色引戲，可能即旦也，祇因夢粱錄謂「引戲分付」，遂引起後世莫大誤會，詳四章生旦節。若後魏至唐傀儡戲內之郭禿郭郎，則不然：其自身爲劇中人，由丑脚扮演，須自始至終，盡其情節；若「引歌舞」，應不過劇中情節或動作之開始部分而已，繼此必尚須表演其他動作，何能截「引歌舞」之一端以限制之，遂指之爲脚色歟？於此不妨參考宋之耍鮑老，既能有大小斫刀鮑老、交衰鮑老，見武林舊事二；傀儡舞隊。綽鮑老，見宋無名氏應用碎金。原文在舞旋下，列隊舞、柘枝調笑舞、綽鮑老「鮑老送燎習」等。宋孝宗時，僧智昭編人天

眼月六「譚林方語」，有曰：「老鼠吃生薑，牠老送燈盞。」於唐之郭公戲，又有何理由，可以限其所爲止於「引歌舞」一端而已乎？王氏意，或者謂郭禿在後魏時尙單純是劇中人，若演變成爲脚色，則從唐之「郭郎」始。果爾，使唐之「郭郎」，果已成爲脚色者，吾人不得不問：此一脚色，在當時所扮之劇中人又爲誰？郭郎在北朝，既原本是戲，北朝之戲如蘭陵王、踏謠娘等，唐人則皆一一承演不廢，何以對於郭郎一戲，獨廢而不演，而改其制爲脚色？其故又安在？杜佑崔安潛等當時所觀之傀儡戲，如上文言，今僅知有郭郎滑稽與鄒翁伯歎老二事，勉強可數。設如王氏又將「郭郎」昇華爲脚色，則唐傀儡戲之內容，令人益感茫然矣。事實所無，不能妄設其有；有，亦不可妄化爲無。

孫氏考原內，如上所云，既曾屢稱「郭公戲」，又屢稱「舞郭公」，原書一五、一六、二〇諸頁。是其承認郭公爲劇中人，已屬肯定。乃因段氏父子所記，孫氏又曰：「知唐時有郭郎，與六朝時同，郭郎乃引歌舞者，可爲唐隊舞有傀儡之證。」原書四一頁。夫隊舞者，對「白舞」與「方舞」而言：多人始成隊舞，一人爲白舞，四人或五人按東南西北中方位而分舞，曰方舞。如聖壽樂舞及五方師子舞等是。諸方藩國，各爲其舞，亦曰「方舞」，如魏書十三文成后傳所見。隊舞爲多人同場，動作一致，故難演故事，亦難用傀儡。「隊舞」與宋之「舞隊」，截然不同。宋傀儡舞隊見武林舊事者，乃人各扮一劇中人，動作不相同，聯合成隊，遊行表演。詳下文。倘如孫氏說，則引歌舞將成爲舞頭，崔記曰：「至戲日，……擇尤者爲

首尾。首既引隊，衆所屬目，故須能者。」王建宮詞內有「舞頭」，花蕊宮詞有「舞頭」、「教頭」。乃隊舞之領班者，亦復打破「郭公戲」之演故事矣，安見其可！陳志良中國的傀儡戲云：「唐朝的傀儡在戲曲界的地位是很高的，它是百戲雜劇的首舞。」語帶誤會，估量過分。

以上謂郭郎以劇中人在情節上引導歌舞，乃第一說；王氏以引歌舞同宋戲內脚色之引戲，乃第二說；孫氏以引歌舞爲唐宋隊舞之事，乃第三說；元楊維楨以引歌舞爲技師之事，所以主持傀儡之聲容者，乃第四說。見三六五頁。楊氏說明「引」字頗具體，以爲早期技師，祇知引出口角吆喝之聲，不成人語，故亦不成戲；進步以後，引以人音，始成爲戲。按王說以引歌舞爲引戲，以引戲爲脚色，猶在戲劇範圍以內；若楊氏以爲未引人音，孫氏以爲隊舞而已，皆已不認爲戲劇，雖欲爲歌舞戲而不可得，豈非有愈趨愈遠之嫌乎！脚色也，劇中人也，戲也，舞也，實不容不辨明。

（丁）「居俳首」問題——段錄謂郭郎曰「凡戲場，必在俳兒之首」，其故何在？此一問題亦難於確答。明方以智通雅三十曰「窟礧子卽傀儡子，唐戲之首舞也」，並未明所以然。「首舞」一辭，方氏所造。孫考曰：「優戲以郭公居俳兒之首，蓋重其爲本來之傀儡戲，猶近時優伶之重丑脚云爾。」殊不然。因俳兒所事之廣，已如上言；據唐人之解釋，「俳」乃優之狎褻者，如初唐太子承乾所溺之俳兒稱心，明明乃弄假婦人爲褻戲者，詳七章演員，宜兼指旦，不皆指丑。且在觀衆

之心理上，如有輕重之分，當基於對所演戲劇之好惡：好則重之，不甚好則輕之。疑當時閭里民衆對郭郎之滑稽，特別愛好，故戲場中人迎合觀衆心理，首先演之，以饜衆望；與近世以好戲壓軸者，恰恰相反。東京夢華錄五謂「杖頭傀儡任小三，每日五更頭回小雜劇，差晚，看不及矣！」孫考曰：「小雜劇者，蓋是滑稽小戲。」足見宋傀儡戲棚中，亦將觀衆愛好之滑稽小戲提前先演。至若尊丑脚，是優伶間之規矩，觀衆可置不理；而愛滑稽，乃觀衆之嗜好，優伶卻不能不重視。——二者顯然不同。段錄此語，似指戲碼排列之前後，不指脚色班次之首從也。上文特將孫說與後一說一並見之，以便讀者研究。五代時，賓禮燕饗演劇，亦列參軍戲於前，詳下章劇錄麥秀兩岐。

（戊）宮伎問題。——孫考於唐傀儡戲，指明其有於禁中，演於貴邸，盛於市上，普及於州縣，說甚周詳。惟對其有於禁中一層，所述似嫌過分，宜稍稍修減。孫氏引舊書樂志：「散樂歌舞戲，有大面、撥頭、踏搖娘、窟礧子等戲。玄宗以其非正聲，置教坊於禁中以處之」，並據此以證明唐代禁中曾蓄傀儡戲。舊書此條全用通典一四六辭。通典原文於散樂下，尚有「非部伍之聲，俳優歌舞雜奏」二語。所謂「俳優歌舞雜奏」中，當亦包括窟礧子在內。惟玄宗之增置教坊，主要目的在盛設女伎，其人須色藝兼擅，其伎則精美之歌舞，乃至歌舞戲，均有。李三郎欣賞伎藝之標準，固高出郜鄲郭公高緯多多，興趣面亦比較廣闊。傀儡戲既殿於散樂之末，料亦邀貴人之偶然顧盼，滿足

其臨時興趣而已。按諸常情，似宜設在宮外之左右教坊，未必入禁中。傀儡正以人事簡單，而裝扮自由，宜於正規戲劇所不易致之時間與地點出現，以濟其窮，則州縣小邑、民間大衆之前，方是其恣肆發展之本分園地。首章所列中晚唐各節，既已詳之。故段錄曰「閭里」，韋絢曰「入市」，孫光憲曰「軍人百姓」，——此應爲唐時之眞實情形。孫考並曰：

> 窟礧子乃人間俗戲，玄宗謂「非正聲」是也。乃置之禁中，立內教坊以處之，可知玄宗意非屏之，乃好之至也。

恐言之太過。按禁中指宮城。「內教坊」對宮城外之左右教坊言，與宜春院、宜春北院相近。此兩院專處內人，限於女伎。若普通女伎及內人之家屬，則均在左右教坊，具詳崔記。內教坊雖兼有男子，未必宿在禁中，未必與兩院內人雜處。據崔記，弄踏謠娘者有張四娘；據張祜詩，弄鉢頭者有容兒；據因話錄，弄參軍椿者有阿布思妻：三人可能皆爲內人。窟礧子有無用女技師者，無考；通典之文，於四伎皆納之禁中，孫考因亦將窟礧子納之內教坊。此事應先疑杜氏，後疑孫氏。

(己)舞隊問題——孫考謂「宋之傀儡舞隊自唐出，其發達之狀，不知視唐事如何，然至少無遜於唐，則可以斷言」。原書二一頁。所謂「自唐出」及「唐事」者，除上文(丙)所引孫氏語，「郭郎乃引歌舞者，可爲唐隊舞有傀儡之證」云云而外，在孫氏原書內，別無所見。倘從「引歌舞」一轉而爲

「隊舞」，再轉而爲「舞隊」，益爲不可！「隊舞」「舞隊」，絕非一事，已略見上文。孫考亦曰：「凡傀儡舞隊，皆巡迴演之。……」蓋宋之傀儡舞隊原爲肉傀儡，以人扮演，不用眞傀儡。而唐傀儡戲猶居早期，在傀儡戲之發展上，應未到肉傀儡地步，紀載上亦絕未見有，並如上文所述。情形與上文引王氏錄曲餘談語恰恰相反！唐宋之間，此一判別，不容忽略。若指宋之肉傀儡舞隊，即自唐之郭郎戲出，而僅有段錄之「引歌舞」三字爲證而已，萬萬不能成立。轉是宋之肉傀儡舞隊名目中，却遺留不少唐樂曲、唐故事之資料在，大可注意！正賴孫氏上項之啓示，打開研究之門也。此項研究之前提，並不在信此等資料屬於唐傀儡中之舞隊，但假設——僅僅假設——其可能屬於唐傀儡戲之演故事耳。倘下列七條九事之中，能有幾件幸而言中者，則本來深感寂寞之唐傀儡戲演故事問題，將大改面目，爲頗不寂寞矣！

周密武林舊事二「舞隊」條，在「大小全棚傀儡」之標題下，列名目七十種。名目後有說明曰：「其品甚夥，不可悉數。首飾衣裝，相矜侈靡。珠翠、錦綺，眩耀華麗。如傀儡、杵歌、竹馬之類，多至十餘隊。」周氏既於名目之前後，皆言傀儡，則此七十名目中，雖不至全屬於傀儡之舞隊，殆必佔多數。孫氏認爲有其他舞隊名目混淆在內，其近似傀儡者，僅二三十種，乃謹愼看法。其中著唐樂曲名者，至少六種；屬唐代故事者，至少三種；其他則尚待續考——

䜛婆子——見崔記曲名，乃人像之有特徵者，合於傀儡中之丑腳扮飾，亦極類民間故事之題目。可能原爲唐傀儡戲之所演，並有特製之曲調，即名曰䜛婆子。事與曲，均爲宋傀儡舞隊所沿用。在諸宮調內，亦有此曲名，屬般涉調；南北曲內因襲之，或猶有唐曲成分留存。

穿心國入貢——崔記大曲名內有穿心蠻；此後歷代樂曲中絕未見用，惟宋傀儡舞隊名目內獨有之。西湖老人繁勝錄於「社會」內，則稱穿心國進奉。一經前後互證，便知此戲在宋乃用穿心蠻唐曲，又知此曲在唐，可能爲傀儡戲所演之故事、及所用之樂曲。山海經云：「貫胸國，其爲人胸有竅。」「蠻」之異狀，人猶可扮，若「穿心」或「穿胸」之異體，用人扮，實無法辦到，而極宜於傀儡扮，故愈可信其爲傀儡戲故事。檢圖書集成「邊裔典」，南方諸國內有「穿胸部」，所引皆神話。疑唐以前有無類似穿心蠻入貢之史實，俟考。用肉傀儡扮此，既難辦到，疑所謂遊行之舞隊中，或亦雜有眞傀儡在，特形製較大耳。淸陸次雲八紘荒史：「貫胸國其人胸中有竅，相傳其先乃防風氏之二臣，以刃自貫其心，禹哀之，拔其刃，療以不死之草，其後人皆穿胸。按竹書：黃帝時，貫胸來賓；虞舜時，貫胸獻珠蝦，是前此已有其國。」

孫武子敎女兵——此又一絕好之傀儡戲題材！且有引歌舞之需要。唐德宗時，山南節度使于頔，曾因劍南西川節度使韋皐先獻奉聖樂，因續獻孫武順聖樂。見國史補下，及唐會要三三。舞用女伎八

佾，歌辭九疊，聲態壯妙。或者以後乃改編入傀儡戲內，其聲態流傳，並入宋之舞隊。

六國朝、四國朝——此亦適合傀儡扮演，無非摹擬「蠻夷」入貢，作一羣奇形怪狀人物，演奏「蠻」歌「夷」舞，寫實寫意，任情參合，都可動人。唐德宗時，有六國朝貢事，宋戲情節或戲之名目本之；舊唐書十三德宗紀：「貞元九年七月，劍南西川羌，女國王楊立志，哥鄰王董臥庭，白狗王羅陀忽，弱水王董避和，逋租王弟鄧吉知，南水王姪尙悉曩等六國君王，自來朝貢。六國初附吐蕃，韋皋出西山，討吐蕃，故六蠻內附，各授官敕遣之。」但其樂曲不妨用盛唐所有。盛唐時外國朝貢事太多，特未必有六國之同舉耳。崔記曲名內有西國朝天及朝天樂，可能爲宋傀儡戲曲之所本，而宋詞有喜朝天，宋仁宗所製樂調有朝天樂曲破及萬國朝天大曲，宋隊舞內有異國朝天，諸宮調有仙呂朝天急，北曲有中呂朝天子，南曲有道宮慢詞四國朝令，及越調近詞四國朝序。——其前後源流，歷歷可指。獨醒雜志五謂宣和間唱此二曲爲番曲，未探源。

鳳阮嵇琴——此一伎名內，包含兩種樂器名，不似以上五項，顯爲傀儡戲之題材。但崔記曲名內有嵇琴子，此後歷代樂曲中亦絕未見用，惟在宋傀儡舞隊名目內獨存，不能謂其彼此無關。至此二樂器，無論在普通舞隊或傀儡舞隊內，實際究竟如何表現，均不易理解，當是另一問題。

快活三郎、快活三娘——此唐代故事，分明屬之玄宗與楊妃二人。玄宗有「三郎」之稱，能改齋漫錄「事始」門曾載五事，今本不傳，而盧浦筆記轉載之。敦煌曲初探考屑內，另舉三郎之九事，

合十四事，茲不備錄。「快活三郎」四字，見唐鄭綮開天傳信記。清俞樾茶香室叢鈔三引宋羅大經鶴林玉露云：「時俗所謂『快活三郎』者，卽唐明皇也。」魏鶴山天寶遺事詩：「弄成晚歲郎當曲，正是三郎快活時。」「三娘」當緣「三郎」而來。就「快活」二字看，應是馬嵬之禍以前，民間之所編演。採取當時眞實人物入歌曲、入小說，唐時不忌。雖太宗入冥事，政治臭味極濃者，太宗在世時，民間可能卽有傳說，並無禁阻。據朝野僉載推。此等處，在初盛唐時，信有如元稹所謂「今日爲不忌之時」者。詳見末章論唐詩關係。李商隱詠淮西碑云：「言訖屢頷天子頤。」宋黃徹䂬溪詩話云：「雖務奇崛，人臣不當如此。乘輿軒陛，自不敢正斥。」此乃宋人封建加強之謬見，宋不知唐如此。唐人心中筆下，對皇帝尊嚴，比較平常。王定保摭言載晉州布衣袁參上中書姚元崇書有云：「若使君當不測之時，遘不測之禍，身從吏訊，妻子滿獄，則參請以翳翳之身，渺渺之命，伏死一劍，以白君冤，使酷殺之刑，不能豁君矣。」清俞樾在茶香室叢抄內認爲「以平居無事之日，爲此不祥之言，……古人無忌憚如此」，亦可參考。明皇遊月宮神話，於開天間卽入歌曲傳唱。晚唐王棨玄宗幸西涼府觀燈賦，仍謂玄宗用葉法善之異術，從空中飛去。元和中寫傳奇，更派明皇與穆天子漢武帝同場，詳末章唐傳奇與唐戲節。若將三郎三娘傀儡化、戲劇化，以資笑樂，頗合唐人之趣味與唐代之風氣，且不必在二人身後始有之也。此二故事入傀儡，與其謂爲宋人所創，毋寧謂爲沿用唐人舊本。陳寅恪元白詩箋證稿曰：「唐人竟以太眞遺事爲一通常練習詩文之題目，此觀於唐人詩文集，卽可了然。」詩文如此，戲弄何嘗不可

如此！道事如此，時事何嘗不可如此！王考入論元劇淵源，指快活三郎、快活三娘，「蓋亦宋時語」，顯非。宋張知甫可書載京師諺嘲鄧志圖曰：「好個金陵快活三！」蓋一時以肥人爲「快活三」，其義已變。元北曲中之快活三，及明人快活三傳奇，殆因宋諺而有。此所以曰二故事者，因二名在武林舊事內分列，中間且隔有黃金杏與瞎判官，當是二劇，人物彼此互見，而描寫各有輕重耳。西湖老人繁勝錄「社會」內，單有快活三郎；「關撲」內單有要三郎，可知此戲不僅演於傀儡，而三郎之劇情較三娘爲尤著耳。金院本名目內有夜半樂打明皇，明代蘄州社戲內，以黃袍與遠遊冠扮唐明皇，說者謂爲天寶末，由樂人從長安帶來者。詳下章劇錄西涼伎。謂明皇生前，卽已被扮演，入民間戲劇，當無問題。

啎三教——唐代儒釋道三教並重，每由朝廷主持三教論衡，肆其駁難，如白氏長慶集所見者是。久之，逐漸戲劇化，終於由李可及演爲滑稽戲，已如首章正名所云，下章十七節(九)，另有詳考。其事在唐，已開始入民間，然後宋雜劇金院本內，以「三教」爲題材者，始不勝舉。此項南宋傀儡戲脚本，可能亦源於唐劇。必由孔子、釋迦、老子，三枚傀儡，登場做弄。此劇須有內容，料由民間作家先備通俗化之脚本，爲傀儡戲者倘能照本宣揚，使觀衆發科，效果已著。

綜上以觀，謂宋傀儡舞隊自唐出，初不必指爲一步一趨，亦自唐之舞隊出。唐是否有肉傀儡與舞隊，其事既屬渺茫，可暫不論；不妨改換方向，求其是否自唐代固定搬演之傀儡戲內傳出。如上

云云，則此層實大有可能。此在本文之目的，並非爲宋傀儡與舞隊探尋本源，乃藉此以證明唐傀儡戲確演故事，確係戲劇，而高出百戲性質之傀儡之上。所演故事，絕不寒儉，不止郭郎滑稽與郤翁伯歎老而已，其中天地正寬！如三郎、三娘，及「蠻夷」入貢等，皆取材於本朝之眞實人物，與宋傀儡所演「多虛少實」者，都城紀勝及夢粱錄均有此說。顯然不同。麻婆子教女兵等，必甚合民間趣味。麻婆子或亦爲滑稽戲。至於郭郎滑稽，乃傀儡戲中一典型之老故事，有歷史淵源在，其確爲歌舞戲，而不僅於歌舞，郭郎確爲劇中人，而非脚色或舞頭，又皆可因此而一一肯定，無復致疑矣。

（庚）本源問題——除上列諸問題外，尚有本非問題，亦竟構成重大問題者。於正面之研究，似並無補，而於側面之觀感，則可能混淆。其事原不止一二端，茲姑舉重要者，以概其餘。孫氏考原曾曰：「宋之傀儡戲，本承唐傀儡戲之舊。」原書一一〇頁。此乃歷史上之必然性，確切不移，絕無問題。惟孫氏繼此又曰：原書一一八頁。

> 凡中國伎藝之以扮唱故事、講唱故事爲主者，語其源，皆出於唐之俗講。……後世扮唱故事自俗講出者，如宋之傀儡戲、影戲是。此等戲與說話較，惟增假人扮演爲異，其話本與說話人話本同。

夫唐傀儡戲與唐俗講，二者一扮、一講，一代言、一敘述，一立體、一平面，一原於歌舞、一原於講經。以系統完全不同之兩種伎藝，分鑣並騁於當時之民間，對於後來之宋傀儡戲，二者烏得同起爭

育與孳生之作用乎？除非否定宋傀儡戲之戲劇性，亦以講唱視其伎耳。今既謂宋傀儡戲承唐傀儡戲之舊，又謂其源出於唐之俗講，是將認唐傀儡戲與唐俗講同性質、同科類，甚至爲二而一、一而二之事矣。曰「俗講」，重點明明在講；曰「戲弄」，重點明明在「弄」。俗講所用話本，以敍述爲主；戲弄所用劇本，以代言爲主：二者無從合一。唐宋之俗講文，今日流傳者，總數雖近百種，而唐宋傀儡之劇本，則今日一本不傳，無所依據。既然一明一晦，尚不能兼曉，則吾人對此二者之間，或言其異，或言其同，原同一憑藉不周，難得確切之結果。但祖宗雖遠，子孫猶存；血統相傳，隔世無別。近代講唱話本，與近代戲劇劇本，固皆有實事實物，同時存在，其間之同異究竟如何，是否果可以一本兩用乎？應不難立驗而得。以此喻彼，以近喻遠，此事固可以先驗而後再奪；孫氏竟立此說，未知究曾先驗否耳。

於此尚有兩點，必須詳究者：一在源，唐俗講是否已分別脚色而用代言？一在流，宋傀儡戲是否尚不用代言，而用講唱？倘宋傀儡尚停滯在講唱階段，並無戲劇性可言，則按諸歷史上啓承之常規，宋之無所承，即唐之無所啓，唐傀儡戲將亦屬講唱而已，並如孫氏所言，較之俗講，惟多一假人扮演耳。果爾，孫氏固竭力主張近代戲劇原出宋傀儡戲、影戲者，倘直截了當，即謂我國戲劇原出唐俗講，可乎？否乎？

由一人兼爲各種人物之敍述，乃講唱之基礎階段；由多人分擔各種脚色代言，乃其發展階段。唐之俗講，在講唱伎術上，畢竟初步。雖有掛圖爲輔者，尚不能謂其便已發展至分別脚色以代言。猶之唐傀儡戲，在本質上之發展尚未充類至盡，亦不至便有肉傀儡之變態發生。此種變態，宜由同時存在之其他伎藝，先有以刺激之，然後模倣而來。與俗講同時流行者，乃詠史詩之講吟，詳第六章說白。及唐戲弄。講吟一人擔任，無多人同時分任之局面；至於戲弄，所用脚色比較簡單，未曾如元明戲劇之繁複，似尚不足予其他伎藝以此項刺激。近人葉德均宋元明講唱文學曰：

> 俗講以後的講唱文學，……它們都是俗講的嫡系苗裔。這類大多數是用第三人稱的敍述體，祇有少數由於自身的發展，或受其他文學技藝的影響，而改用代言體的。

正是此意。在宋元明之講唱中，曾發展至用代言體者，既尚屬少數之特別情形而已，並非一般辦法，何況唐俗講乎！故不能如孫氏之說，謂我國伎藝，無論扮唱或講唱，萬水歸宗，無一不出於唐俗講也。

傀儡戲之重點兼在唱與演之兩項，正欲就戲劇性上發揮，唐宋一例；均不能以平面的、想像的、靜止的講唱爲原，而祇能以立體的、形象的、動作的歌舞爲原耳。此層當從我國戲劇不原於說書說起。近人李家瑞有由說書變成戲劇的痕迹一文，見歷史語言研究所集刊第七本。專主戲劇之原在說

書，甚至謂近人指我國戲劇原在八蜡，原在儺等，均不若指其原在說書，「比較着實一點」。又列舉元明以來各體戲劇脚本中所存留之說書痕跡，爲之證實。但綜其所得，亦終於表層之「痕跡」而已；倚賴此等痕跡，實未足以解決本質之問題。李氏蓋祇見我國戲劇之表現乃盛於金元，而說話之表現乃盛於兩宋，遂認定說話爲戲劇之原，且覺「比較着實」。設若唐戲經客觀證明，果然成立，更發生存在於宋代說話之前，則其事豈不又若釜底抽薪！如此，李氏之主張，將根本難於成立，尙何論「着實」與不「着實」乎！足見唐戲之有無，關係我國伎藝之全盤理論，與逐段發展者甚大！惜四十年前，王考掉以輕心，未加正視，遂招致近人種種誤解，層出不窮，若李氏此說，乃其一耳。夫戲劇與講唱，在原則上同一託於聲容，以敷演故事，感發人心；在任何時代、任何情況下，彼此必不免於一部分之接近，甚至不止所謂「痕跡」而已。吾人從劇本中，固可覓得講唱之「痕跡」，同樣，從話本中，亦定可覓得表演之「痕跡」。此等表層之痕跡問題雖然接近，然在質在量，欲遽之以決定兩伎之本原問題，實均有不足。解決此等問題，向來惟有從根本着手，從大段着手，方爲有效。近人於我國金元之戲劇，或主張原在傀儡，或主張原在說話，而均不考慮戲劇本位在歷史上尙有其前一階段之存在，不應被任何蔽障所蒙。欲破此蔽，至捷之徑，莫過於虛心瞭解唐戲情況耳。

李氏主張中最有力之依據，不外宋人關於影戲與傀儡之說；而對此等宋說之所以體認者，先

已大成問題。耐得翁都城紀勝「瓦舍衆伎」條與吳自牧夢粱錄二十均曰：「凡影戲，……其話本與講史書者頗同——大抵眞假參半。」明明謂在故事之眞假參半一點上，二伎頗同；非謂二伎同一採用說話之體裁，有敍述而無代言也。此層，吳曉鈴在雜論影戲內早已詳明（歌謠三卷九期）。——

> 我總疑心：影戲「話本與講史書者頗同」之語，是指的內容之「大抵眞假參半」，而不是與講史書的話本同爲「講演敍述前朝故事」，大部分是散文，韻文不過是附庸也。（夢粱錄中傀儡條下云：「其話本或如雜劇，……大抵多虛少實。」但雜劇却實在是代言體。）所以在宋代，「影戲爲代言體」，很有可能，不見得便是後來的事。唐代的參軍、宋代的雜劇及傀儡，都是代言體；影戲和他們的關係非常密切，亦可類推。

吳氏不但對夢粱錄等「大抵眞假參半」一語，已掌握其正確含義，且於唐參軍戲、宋雜劇、傀儡戲及影戲，均認淸爲代言體，與宋之講史諸藝爲敍述體者不相牽混，尤爲卓識！李氏引夢粱錄則不然，竟將「大抵眞假參半」六字删去，於是全盤失據！魯迅中國小說史略十二於此文之句讀亦甚正確，則又在吳氏之前。夢粱錄又曰：

> 凡傀儡敷衍烟粉靈怪、鐵騎公案、史書歷代君臣將相故事，話本或講史，或作雜劇，或如崖詞。如懸絲傀儡者，……弄得如眞無二；……其水傀儡者，……弄得百憐百悼！……

此文難免訛奪處，大意應與說影戲之用意一貫，仍謂傀儡戲所演者，乃史書中、或小說中、或講史

中之故事，結果或成雜劇，或如崖詞；並非謂傀儡戲即用說話之本作劇本也。不能因吳氏此文有比較含糊之「話本或講史」五字，便武斷宋傀儡戲僅僅說話而已，無唱無演。退一步：設若不因此文之「話本」二字否認其唱，當亦不能因此二字而單獨否認其演。何況「如眞無二」，與「百憐百悼」二語，吳氏對於傀儡戲戲劇效果之高，已竭盡描繪之能！吾人終不應熟視無覩。設使祇講唱而不表演，或祇敍述而無代言，試問吳氏尚得曰「如眞無二」，「百憐百悼」乎？綜全文以觀，吳氏正謂同一故事，若用話本講唱，終不能做到「如眞無二」，即不能使人「百憐百悼」。從此二語之八字，以斷定其爲戲劇之代言，較之從「話本」之一「話」字，以斷定其僅講唱不代言，二者孰強而有力，信而有徵，孰語意含糊，事難實現，誠不難判別耳。宋雜劇之兼有唱演，無問題，崖詞之有唱，亦無問題，西湖老人繁勝錄曰：「唱涯詞，祇引子弟。」祇不明其有演否耳。吳氏謂「或如崖詞」者，可能謂如崖詞之唱而不演，亦可能謂崖詞之唱與雜劇之唱有異。故葉氏於宋元明講唱文學內解釋此二句曰：「有的同宋代雜劇用詞調，有的用涯詞。」意謂崖詞不唱詞調，而唱齊言長篇，葉書所謂「詩讚體」是。是僅辨其唱辭句格之不同而已，尚無否定其表演之意也。乃葉氏又曰：

> 傀儡戲既是戲曲，所用的底本，應該是劇本或脚本，不應稱爲「話本」、它所以稱爲「話本」，是因爲它的本子不是用第一人稱代言體的劇本，而是用第三人稱的敍事體。這說明傀儡戲雖是演出的戲曲，但仍然

用說唱的本子。這和後來演唱的灘簧影戲的一部分脚本用敍述體，完全相同。都城紀勝等書所說傀儡戲用涯詞，祇是說採用涯詞的腔調、句式和體製，而兩者並非一物。

則不但名詞體認之不同，並義理亦大相逕庭矣！謂一部分用敍述體乃特殊情形，尚可不辨；若謂宋傀儡戲經常普遍用說唱敍述體，居然能演出爲戲劇，則其矛盾離奇，將不可思議！而在文獻上之根據，又僅僅夢粱錄中所謂「話本」之一「話」字而已，別無憑藉，其說之未穩洽也，可知。且崖詞之體製如何，尚在不可知之列，今謂傀儡戲採用崖詞，除腔調、句式外，尚兼及體製，從何得知？毋乃失據。既謂兼採用其體製，則「體製」之含義甚廣，有非腔調、句式二事所能比，充其量直可以使兩者爲一物，又何從知其體製雖同，腔調句式雖同，仍然「並非一物」乎？——此點亦未免牴牾。顧葉說乃孫說之注脚也，必葉說立，然後孫說始立；宋傀儡戲乃唐傀儡戲之發展也，必宋傀儡戲已脫離講唱而入於戲劇，然後唐傀儡戲始有此種可能。此處不憚辭費，爲之剖白者，義固在此，並非漫無目的之文辭游說，遂泛濫而遠及唐代範圍以外也。

總之：唐宋傀儡戲之扮演，若依孫氏說，實講唱也，並非戲劇，則亦曰「說傀儡」，或「傀儡樂可」，即孫氏書中，又何必屢曰「郭公戲」「舞郭公」歟？任何時代之伎藝，雖體裁極盡恣肆，要尚不能謂講唱伎藝之中，普遍有戲有辦也。今於唐之傀儡戲，吾人方且作進一步看，指明其有別於唐

百戲中之傀儡，惟一要點，乃先認清其戲劇性，確在戲弄範圍以內；又焉可反其道而行之，轉取彼更退一步者為則，使與唐俗講同科乎？凡此所謂進也、退也，果主觀上之願望與安排而已乎？抑尚有理論與事實，雙方之夾持在歟？是又不可不察者。

認為我國戲劇昉於宋，宋戲之演故事，又得力於當時之講演小說及傀儡戲與影戲，乃王考於初期研究中所得之結論也。孫氏據此，而將王考所謂宋之講演小說推進為唐之俗講；李氏據此，進而搜求若干所謂「痕迹」，並信其說已較為「着實」，皆王氏在前之說有以導致之也。辨正孫李二說，欲得進一步之效果，應兼從根本上指出王考此項結論之未的，不僅有關傀儡戲之本源問題而已矣。王考二與三曰：

今日流傳之古劇，其最古者出於金元之間。觀其結構，實綜合前此所有之滑稽戲及雜戲、小說為之。至其(宋戲)變為演事實之戲劇，則當時之小說實有力焉。……此種說話以敘事為主，與滑稽戲之但託故事者迥異。其發達之迹，雖略與戲曲平行，而後世戲劇之題目多取諸此，其結構亦多依倣為之，所以資戲劇之發達者，實不少也。

六朝之際，此戲(傀儡戲)已演故事。……唐之傀儡，亦演故事。

宋時此戲(傀儡戲)，實與戲劇同時發達。其以敷衍故事為主，且較勝於滑稽劇，此於戲劇之進步上，不能不

注意者也。（此條上文三三三頁已引。）

王氏雖許宋以前之滑稽戲爲構成金元戲劇因素之一，但王考二固曾斷定唐宋滑稽戲「去眞正戲劇尙遠」；並着重其詞曰：「欲知宋元戲劇之淵源，不可不兼於他方面求之。」而此所謂「他方面」者，王氏不以爲唐五代之歌舞類戲也，更不以爲漢晉南北朝隋之戲也，乃認定是與宋金戲劇同時平行之說話與雜戲（指傀儡戲與影戲。）耳。又王氏此所謂「戲劇之進步」，乃指由非眞正戲劇進步到眞正戲劇；換言之：卽從不演事實之戲劇進步到以演事實爲主之戲劇。着重在「變」，並意識爲突變，乃指重大之進步，並非普通之漸變。

在確悉王考之要旨以後，續當認識其書中已經構成之顯著矛盾。王氏雖斷定宋以前無演事實之眞正戲劇，至宋方始「變」而爲此，但王考首章曾曰：「東海黃公，赤刀粵祝，冀厭白虎，卒不能救，則且敷衍故事矣。」又曾曰：「其作『遼東妖婦』，或演故事。」又曾指蘭陵王踏謠娘二劇曰：「古之俳優，自漢以後，則間演故事。而合歌舞以演一事者，實始於北齊，……有歌有舞，以演一事；而前此雖有歌舞，未用之以演故事，未嘗合以歌舞，不可謂非優戲之創例！」（王考於「蘭」「踏」諸戲，雖曾曰「其事至簡，與其謂之戲，不若謂之舞之爲當也」，但諸戲具備許多條件，終不能指鹿爲馬，降戲爲舞。分詳下章劇錄各節。）此處所引並曰：六朝傀儡戲已演故事，唐傀儡戲亦演故事。——凡此皆王氏所自設之矛盾也，

舉之適足以攻王氏自設之盾。此盾謂何？即上述王氏在初期研究中所得之結論是也。此項矛盾在王考中之確切構成，已足昭示我國演故事之戲劇固早始於漢，而盛於唐，爲不可掩之史實。例如宋戲之演故事，並非因空前之「變」而發生也，乃沿前代之傳統而發展耳。在此項發展中，顯以漢唐之前規爲其基礎，爲主力之所在；若本朝同時平行之小說雜戲則爲輔翼，佔助力之地位而已。夫探求我國古劇之淵源，有所結論，是研究文化史中之一重大事件！吾人於此，面對漢唐兩宋之種種史實，設若主觀太過，離開歷史傳統之基礎，捨戲劇本位之主力不取，却取本位以外之助力，反目之爲主力所在，以利假說，已屬不可；及牴牾之甚，至於形成顯著之矛盾，矗立於眼前，並橫亙於理解之中，使不得進，猶若熟視無覩也者，絲毫不以爲意，豈可得乎！

憑小說與雜戲之力，不但不能逆轉時代，以孕育戲劇，使之發生，即以發展而論，二者所能給予戲劇之影響，誠然有，但亦不大，初未嘗能使其有何重要之變化；僅於同時代相輔而進，在資料與伎藝中相承相長而已。宋固如此，唐亦如此。設依王氏所言，後世戲劇之題目多取諸宋小說，其結構亦依倣爲之，所以賚戲劇之發達者，便堪稱曰「實不少」，則後世戲劇題目之取諸唐傳奇，其結構關目依倣唐傳奇而爲者，亦復不少，若與宋小說方面較，祇有超過，並無不及。（詳本章唐傳奇與唐戲。）皆賚戲劇之發達，堪稱不少者，又何能限於宋稗，而略不顧及唐稗歟？六朝以降之傀儡戲，

既皆已演事實在前，則於戲劇上促成進步而值得注意者，亦何止宋代雜戲爲然！——綜合王氏所倚爲宋元眞正戲劇之三源，除滑稽戲王氏已溯自唐代外，其他小說與雜戲二源，（其中惟影戲一端，在唐五代現有之資料中，尚無所發現。）實際亦無一不肇始於唐，而王考於此所下之結論中，並不稍瞬及唐，可謂固矣。

從知我國古劇，自有其漢唐以來歷史上一貫之傳統源流，正屬主體或主力之所在，爲不可忽。戲劇之產生與發展，不必皆託於劇本；其產生絕不在小說之後，其變化亦絕不限於小說所到之範圍。倘將傀儡戲屬於戲劇之一類型，爲求其本源之所在，首當從戲劇本位以內求之，其次方可旁及其他。無論用於人爲戲劇或物爲戲劇，李氏所謂「着實」之條件，固均在此耳。傀儡戲惟有二源：一乃傀儡制度，一乃人爲之古劇，不可能源於小說話本。物爲戲源於人爲戲，人爲戲不可能反源於物爲戲。

在本源問題之範圍內，尚有外國關係一層應略述。常任俠中國古典藝術六疑晉王子年拾遺記所述沐胥或身毒國之幻術婆猴伎（略見下節注文引），乃傀儡戲，遂曰：「因此，使我推測：唐代的傀儡，已受印度很深的影響，而非原始的形狀了。」按唐代傀儡戲內容之可考者，頗爲「眞實」，並不帶幻術之色彩。自漢以來，由西域傳入之幻術名目亦多矣，實無從與傀儡相牽混，亦從無作如此之牽混者。常氏此說實在不根。又因印度傀儡戲亦有用牽絲者，遂曰唐代的刻木牽絲傀儡，與此頗

有淵源，却未明其何以故。凡並無特殊之事理或原由可憑，而泛取彼此所有共同之迹象，遂指爲淵源關係者，舉不足信。不然，誠如首章去蔽（廿三）節所示，中印兩民族之飲食、睡眠，從迹象看，共同之點亦甚多，若曰印人之睡眠淵源於國人，或曰國人之飲食淵源於印人，其孰信之？唐代傀儡戲可能淵源於印度，但必須另舉深切可靠之事理或原由。若牽絲之法，或類似之原始迹象，卽使兩國絕未交通，各自閉關而守，亦可各在本國以內，分別發明其方法，不約而同；不俟孰爲師生，孰爲祖祧，孰爲源流，而後始能致也。

附錄

【陳竺同傀儡戲的演變】查明列子偃師故事乃出於佛典生經第二十四章，而此經是西晉僧法護所譯。列子一書又爲晉張湛所發現並注解。陳氏斷列子偃師一節乃湛所託，「可視爲外來的文化產物」。實則漢代早有舞偶人戲，且不同於機關之制，而是人爲之手技。祇可說「機關美人」之制作是外來文物耳。陳志良中國的傀儡戲因列子述偃師是西域人，假定「傀儡」二字是我國西部某民族語文之譯音；又用陳竺同說曰：「傀儡戲是異域的文化產物，還是印度的產物。」不可將機關美人之奇巧，直視爲憑手技演出之傀儡戲。

【孫楷第盤鈴考】「盤鈴，胡樂器之名。新唐書卷二一七下黠戛斯傳云：『其樂有笛、鼓、笙、觱篥、盤鈴。』梁元帝夕出通波閣下觀妓詩云：『胡舞開齋閣，鈴盤出步廊。』樂府詩集卷四十九，載南朝無名氏共戲樂

曲云：『腰鼓鈴柈各相競。』鈴盤當即盤鈴。新唐書卷二二二下驃國傳，載貞元中，驃國王雍羌所獻樂，有鈴鈸，云：『鈴鈸二，制如龜茲部，周圓三寸，貫以韋，擊磕應節。』余初疑鈴鈸即鈴盤，而黠戛斯與驃，一接北庭，一在西南徼外，相去絕遠，不容樂器相同。及讀文獻通考卷一三四樂考，載『銅鈸，亦謂之銅盤，其圓數寸，中間隆起如浮漚。出西戎南蠻扶南高昌疎勒之國。大者圓數尺，以韋貫之，相擊以和樂。唐之燕樂清曲，有銅鈸相和之樂。今浮屠氏清曲用之』云云。乃悟盤鈴、鈴盤、鈴鈸，實是一物，即今之鈸也。嘉話錄所謂『盤鈴傀儡』者，乃緣當時扮傀儡所用樂器有盤鈴得名。」——傀儡戲考原四〇頁。

【北宋詞郭郎兒近調格】「帝里閑居，小曲深坊，庭院沈沈朱戶閉。新霽，畏景天氣。薰風簾幙無人，永晝厭厭如度歲。愁悴！枕簟微涼，睡久辰轉慵起。硯席塵生，新詩小闋，等閑都盡廢。這些兒寂寞情懷，何事新來常恁地？」——柳永樂章集下。

【北曲大石角憨郭郎調格】「當壚心既有，題橋志須酬。莫向風塵內，久淹留。」——九宮大成譜卷二十，採散曲，原名蒙童兒。

【北曲高大石角憨郭郎調格】「聲滿空新篁抽籜，參玉版東坡博笑。稚子雷鞭起，煨茶竈。琅玕風拂秋凝早，錯認他來吼松濤。共是歲寒友，冰雪操。」——九宮大成譜卷四十五，採清傳奇太平圖，原名蒙童兒。

【北宋僧才良編法演禪師語錄卷上】「且道下水船一曲，作麼生唱囉邏里，囉邏里？」又：「上堂云：『小僧昨日入城，見一棚傀儡，不免近前看：或見端嚴奇特，或見醜陋不堪，動轉行坐，青黃赤白，一一見了。仔細看時，

原來青布幔裏有人，小僧忍俊不禁，乃問「長史高姓」。他道：「老和尚看便休，問什麼姓！」大衆小僧被他一句，直得無言可對，無理可伸』。」又：「『二人長老共談玄，正值陽和二月天，渴鹿飲溪冰作水，野猿啼樹霧成烟，黃梅路上多知已，今日同乘般若船。』乘船卽不無，且道說箇什麼事？『幸遇三春明媚，閒行不妨掉臂，囉邏哩！囉邏哩！』乃拍手大笑云，『是何曲調？』『萬年歡。』」

【沈繼生福建的提線的木偶戲一文】載一九八二年九月份百科知識，甚精要。

十二、猴戲

於唐戲弄內，列猴戲一目，所指乃確係戲劇一型，演故事，有科白，而能感人者，並非百戲中之獼猴緣竿，或猨騎，或戴假面之猴戲也。猴伎如確爲戲劇，必較傀儡戲更進一步。蓋彼因人弄偶以象形，由人暗中諧聲；指歌唱與說白。此則因人馴猴以象形，而由人與猴同場合演：猴任表情，人任說白。彼弄而象者，木偶猶附着人手，不能自演；此馴而象者，猴已與人對立，獨自表演。正以偶非生物，無靈；而猴不但有靈，且甚慧黠！唐人掌握此點，運用入伎，熟練成戲，故較傀儡之所以爲戲劇者，更進一步。

王考三謂與戲劇平行者爲說話，「與戲劇更相近者則爲傀儡」；其他似戲劇而非戲劇者，尚有

影戲。其實我國舊時之所謂影戲，與傀儡戲之戲劇水平同一高低，按王氏標準，皆可謂爲「與戲劇更相近者」。若在猴戲中，猴旣與人合演，卽已取得劇中主要扮演者之地位；若循與戲劇相近之說，則猴戲較之傀儡戲或影戲，當然益爲相近。惟傀儡戲與影戲歌唱多於說白，偏於歌舞戲方面；而猴戲說白多於歌唱，偏於科白戲方面；偏於歌舞者，作用多在玩娛，偏於科白者，作用乃易爲諷刺，——斯二者之異耳。

據歷來傳說，唐人調訓動物之技術甚高！能使百馬分行，蹈舞傾杯樂，至於數十遍之多；（通典一四五、新書二二及明皇雜錄等。）能使象舞隨拍，皆合節奏；（嶺表錄異及六帖皆謂玄宗時所教。）能使刺蝟打令，符合章程；（劉賓客嘉話錄。又太平廣記四四二「戲場蝟」條，引李綽尙書故實：「二刺蝟對打，旣合節奏，又中章程。」此「打」乃舞，非鬭。）能使蠅虎子分五隊，舞涼州大曲，於應致詞處，尙隱隱有聲。（杜陽雜編中卷。此並非神話，宋人尙有教蟲蟻之伎，見耐得翁都城紀勝。）賈昌馴鬬雞，能使其序立廣場，進退有期，隨鞭指使，低昂合度；勝負旣決，強者前，弱者後，雁行而歸。（陳鴻祖東城老父傳。）其中以舞馬尤爲著名，信而有徵，絕非「齊東野語」。則訓練獼猴，與人合演戲劇，在物情與人力上說，當屬可能，毫無疑問。顧唐人調馴雖巧，終不能付猴以歌喉，或使習人言，（曲禮：「猩猩能言，不離禽獸。」張鷟朝野僉載謂安南武平縣封溪中，猩猩能自道，並能傳送言語，卻未謂經調馴而致之，殆不足信。）成一完備之演員。故猴戲之造詣，亦始終限於人

猴合演之階段，並未荒幻其說曰「猴家班」，指戲之全部皆由猴演也。

猴戲與傀儡戲之比較，略如上；至與百戲內猴伎之比較又如何？曰：唐百戲內猴伎之較著者有二，茲並其來源，說明如次——

(一)猨騎戲——晉陸翽鄴中記：「石虎正會殿前作樂。……又使伎兒作獼猴之形，走馬上，或在馬脇，或在馬頭，或在馬尾，馬走如故，名爲『猨騎』。」蓋謂以人扮猴作馬伎，非眞猴戲也。明有「走驃騎」，清俞樾茶香室續鈔二一「走解」條詳之。既已由人象猴之所爲，則由猴之爲此，時間更宜在前，而「猨騎」之所以得名者，應仍在猴之自爲也。觀下文引太平廣記，有「騎犬作參軍」語，知猨之所騎乃犬，以人效猨，始騎馬耳。此種眞猨騎犬之伎，古代雖不可考，後世仍有記載。明李日華紫桃軒雜綴三曾述及「沐猴戲狗」之伎，應爲騎狗，而非鬬狗。古代扮猴鬬狗，並非眞猴鬬狗，首章溯源已見，下文另詳。魏晉世語有「獼猴騎土牛」說，喻緩急相懸，無可施展。唐僧拾得詩「壯士志未騁，獼猴騎土牛」，已足反映魏晉曾有眞猴作猨騎戲，類乎廣記所云。至於唐時，眞猨騎與假猨騎必同時有之，又無待言也。李白詩中屢用「獼猴騎土牛」，如單父東樓秋夜云：「沐猴而冠不足言，身騎土牛滯東魯。」近代江湖伎人尙有所謂「跑馬賣解」者，大之則爲健婦騎馬，小之則爲猴騎壯犬。亦詳茶香室續鈔二一「走解」條。

(二)獼猴緣竿伎——梁「三朝三十四設」中，有「獼猴幢伎」，見隋書十三音樂志。同書又載「三

朝設伎」內第三十八設「獼猴幢伎」。通典一四六：「梁有獼猴幢伎，今有緣竿伎，又有獼猴緣竿伎。」舊書二九用此語，而曰：「未審何者爲是。」其實可兩是之，蓋緣竿簡單，而幢伎則在高處別有表演也。

他如通典一四六謂「梁設跳鈴劍、擲倒、獼猴……等伎，陳因之」，想唐亦因之。「擲倒」「獼猴」四字若指一伎，則亦筋斗而已。南史六五陳始興王叔陵（宣帝次子）傳曰：「歸坐齋中，或自執斧斤，爲沐猴百戲。」沐猴百戲須執斧斤爲之，未知何說。斧斤終非鞭捶，能用以調馴也。叔陵傳曾謂其深夜，呼召賓客，說人間細事戲謔，無所不爲」，分明是說評話。若以沐猴爲百戲，正在所謂「無所不爲」中。並可因此以推，唐代百戲之中，果有猴伎，其源固在南北朝也。更有古代扮猴鬭狗之戲，其事殊不可解，料與眞猴戲無關，附識於此，以免混淆。漢書蓋寬饒傳曾謂檀長卿作沐猴與狗鬭之舞。而北齊書三七及北史五六魏收傳均曰：「收既輕疾，好聲樂，善胡舞。文宣末，數於東山，與諸優爲獼猴與狗鬭，帝寵狎之。」西漢及後齊同此記載，是果有此伎矣。隋唐去後齊不遠，容亦有所流傳。惟猴與狗鬭，有何意義？有何奇妙？諸優演之，猶不爲足，而値得君臣共效，因此寵狎？彼文宣固昏陋不足道，若收者，乃槃槃史才，神智睿發，且有過於下文所引阮籍傅玄輩，在有齊更一二人而已，何至亦樂此不疲，淪於恩倖歟？因收之曾數爲此，對於此伎，終不敢貿然淺測。

若更與「好聲樂，善胡舞」兩點聯繫以觀，此伎當是樂舞之一種，究屬人爲胡舞而已，與眞猴之伎無涉也。太平廣記四八二「扶摟」條，引王子年拾遺記，謂「扶摟之國其人能機巧變化，易形改服，……神怪欻忽，衒麗於時，樂府皆傳此伎。『至末代，猶學焉。得粗忘精』，代代不絕，故俗謂之『婆猴伎』，則『扶摟』之音訛替也。」果爾，婆猴伎中，既無眞猴，又未象猴，自與此根本無關。

據此，唐百戲內之以猴爲伎者，不外跑馬、緣竿、筋斗三種，既無歌唱說白，亦非舞蹈科汎，卽令其在奏伎時曾戴面具，有裝服，亦終無表情之機會，故不能涉及戲劇範圍。在我國戲劇起源之理論上，本有兩種主張：一主源於百戲，一主源於歌舞。雖自古迄今，百戲與戲劇，在舞臺上分拆不開，極易使人從二者之間，發生聯想，以爲百戲爲戲劇之源，其實不然。因戲劇效果在於感人，無論如何，非有表情之機會，供其施展不可。然後知百戲與歌舞二者，惟有歌舞堪爲戲劇之眞源耳。猴伎於歌唱雖絕望，於舞蹈非不可能。若沿舞蹈之方向，而趨於生活中自然動作之摹擬，所謂科汎者是，則正爲猿猴極豐富之本能所在也！故猴伎中設若能有舞蹈，縱極簡單，亦愈於跑馬、緣竿、筋斗等。設若更能不趨奇異，轉向平常，從自然生活中表現戲劇性，便是投合正軌，機樞大開，將發展於無窮矣！本文所論之猴戲，正在於此。王玉章宋元戲曲史商榷曰：「前此假作巨獸以爲戲，此指玄宗時之舞馬。則以獸爲戲，然不能不謂爲戲劇之雛形，或發展之途逕，而有一言之價值。」所謂「雛

形」與「途遥」者，王氏用以許馬舞，其實尚遠；若以許猴戲，庶幾近之。惟仍當承認馬舞與猴戲間之距離，較之上述唐代兩種猴伎與猴戲間之距離，畢竟爲短也。

印度材料有初唐義淨譯根本說一切有部毘奈耶雜事卷二八，見大正藏第二四冊，敍曰：「大藥家中數一獼猴，善閑音樂，告其子曰：『汝因集會，可問諸人：誰復見有奇異之事？他皆說已，汝當報曰：我有獼猴，善閑音樂，歌舞絲竹、無不備解。』諸人報曰：『前無浮石，已罰五百金錢；今若更虛，倍輸千值；如其是實，我出千錢。』便將獼猴共至王所，令作音樂，是事皆成，彼出千錢，以酬賭值。」

綜上所言，猴戲以猴象人，較古獶騎戲之以人象猴者，恰相反！猴戲與人同場合演，較傀儡之受人暗中牽弄者，又恰相反！猴戲中，猴既有不能歌之缺陷，必然轉換方向，發揮於演；既有不能白之缺陷，必然投合本能，大展於科。——論猴戲之特點，大致在此。茲就多方面之零星材料，著明唐代之猴戲，由微以漸著，由點線以達面體，由生活行動逐步發展，以至戲劇表演。

唐人生活中，與猴發生關係者，惟在文人有所表現。如羈愁旅恨，排遣正難中，忽然山峽間啼，心驚腸斷，遂至哀傷彌烈。試展開全唐詩，類此資料，將不勝僂指。惟此種感應，乃從自然界中之猴得來，并其時地則無之，並非對猴作豢養調馴，堪供經常玩賞之結果，其趣有別，可以不論。若在玩賞範圍以內，則程度深淺，大不相同。普通者僅止於豢養，賞其自然之神態而已，他無作用。

如杜詩之從人覓小胡孫許寄詩云：「……預哂愁胡面，初調見馬鞭。許求聰慧者，童稚捧應顛。」許渾詩之「放猿」、「借猿」，貫休詩之「獼猴拾蝨夕陽中」，「赤玃頻來袖畔眠」等，其玩賞程度，應皆不過如此。進一步，乃使猿有聲伎上之肄習。如趙璘因話錄二謂李約「養一猿，名山公，嘗以之隨逐。月夜泛江，登金山，擊鐵、鼓琴，猿必嘯和。」山公，太平廣記二〇一引因話錄，作「生公」，未知孰是。雖不能歌，却已易自然之哀啼，爲應律之淸嘯矣。北戶錄記咸通中，段公路往高涼，山中多猿，「其音凄入肝脾，韻合宮徵，可當一部鼓吹」，則是主觀想像，不如李約調訓之結果，眞能嘯和。「嘯和」究非歌唱比，其說並不虛誕。再進一步，則調馴其行動，能於供應使役，所賞者因亦提高，在其形貌上以畜象人，特饒諷刺之趣。如宋蘇軾仇池筆記載陳敦云：「胡孫作人服，折旋俯仰中度，細視之，其相侮慢也甚矣！人言弄胡孫，爲胡孫所弄！」深得其旨。明劉玉已瘧編云：「丞相胡惟庸，蓄胡猻十數，衣冠如人。客至，則令供茶、行酒，能跪拜揖讓。吹竹笛，聲尤佳！又能執干戚舞蹈。人稱之爲孫慧郎。」凡此種種，觀於下文，料唐人皆已有之。其事雖非戲劇，但已俱可採入戲劇。如跪拜揖讓之間，已是表情之機會，大可運用矣。特在調馴初步，必祇求其行動上之準確而已，進而始責其有表情，更進而始驗其表情之準確否耳。焦循曾列已瘧編之此節入劇說，卷六。示爲猴戲之初步，並入戲劇範圍以內，實不爲無見。其中執干戚舞蹈，雖近於雅舞，尚無甚自然之表情可言，但亦爲一種表情之機會，與跪拜揖讓等，同爲戲

劇之漸，正上文所謂縱極簡單，亦愈於跑馬、緣竿、筋斗者也。此在唐末足爲奇，而劉玉之逝，似已矜之，足見明初一般之猴伎，已較粗疏退化矣。

古代「沐猴而冠」之說，倘稍事分析，應覺其在裝服、表情、滑稽、諷刺諸方面，已爲後代之猴戲立下基礎。至晉，此事已進入戲劇階段，資料所及，甚爲明顯。晉傅玄猨猴賦曰：

余酒酣耳熱，歡顏未伸，遂戲猴而縱猿，何瓌瑰之驚人！戴以赤幘，襪以朱巾。先裝其面，又丹其脣。揚眉蹙額，若愁若嗔。或長眠而抱勒，或嚄咋而齗斷。或顚卬而躑躅，或悲嘯而吟呻。旣似老公，又類胡女。或低眩而擇蝨，或抵掌而胡舞。

巾幘、脣面，乃裝服也；愁嗔、悲啼，乃表情也；顚昂、抵掌，乃科泛也；胡女、胡舞，乃伎藝也；老公、胡女，乃脚色也。上文引林滋木人賦亦著此二色。傅氏爲人，並不淺鄙，而於此有「瓌瑰驚人」之歎，應非虛發，則其伎如何，固可知矣。故唐李德裕白猨賦序，謂傅氏此賦「但悅其變態似優，以爲戲玩」，一語破的！審此所爲，確已與戲劇甚近，所缺乏者，祇在扮人物、演故事而已，或當時已有，而傳辭未及，觀下文引阮賦云云，可知。是猶待以下更進一步之發展也。傅氏之前，阮籍有獼猴賦曰：

性褊淺而干進兮，似韓非之囚秦。揚眉額而驟呻兮，似巧言而僞眞。藩從後之繁衆兮，猶伐樹而喪鄰。整衣冠而偉服兮，懷項王之思歸；躭嗜欲而眄視兮，有長卿之妍姿。舉頭吻而作態兮，動可增而自新；沐[illegible]

湯而滋穢兮，匪宋朝之媚人。……

此賦雖遷典故以想像，不如傅氏所寫之實際，惟於衣冠偉服，揚眉眄睨，褊淺干進，作態自新種種，於裝服表演而外，又充分與各種人物相結合，已開始猴之人格化。若謂其已演韓非、項王、司馬長卿等故事，爲戲劇，當然尙不可，特此種暗示，已極濃厚！眞正猴戲之輪廓，固已隱約可見矣。北齊書四七宋遊道傳：「遊道面如獼猴。李構嘗因遊道會客，因戲之曰：『賢從在門外，大好人！宜自迎接。』爲通名，稱『族弟遊山』。遊道出見之，乃獼猴衣帽也。」堪爲二賦內容之實例。

近人馬衡石刻云：「還有一個泰武殿前猨戲絞杆石孔，是後趙石虎建武四年刻的，也是柱礎之類，不過它是爲耍猴戲用的。」按柱礎有孔，便斷爲猴戲所用，必另有徵，惜原文未詳。此孔倘爲繫猴之用，則被繫之猴活動有限，百戲尙難精彩，戲劇更不可能。

至唐，循魏晉南北朝發展之趨向，而提高其調馴之技術，固勢所必然。拾得詩曰：「獼猴尙教得，人何不憤發！」當時普遍馴猴，如傅阮所賦、胡惟庸所爲者，唐人必已優爲之，甚且超過。試看寒山詩中，敍「沐猴而冠」之意義，深曲逾恆，竊疑當時或曾先有此種猴戲之諷刺，然後其意義始奔赴詩人之筆下耳——

原非隱逸士，自號山林人。仕魯蒙幘帛，且愛裹疏巾。道有巢許操，恥爲堯舜臣。獼猴罩帽子，學人薇

風疵：

此種假清高、眞塵濁之人格，儼然明代盛極一時之「山人」也，不期唐時早已有之。篇中嘲罵，可云刻毒！發端曰「山林隱逸」，已字字是猴，亦字字是人。「愛」「恥」之於「學」，「蒙」「褒」之於「罪」，皆將眞實與戲劇融合爲一。謂全詩乃寫「諷刺性之猴戲」，未嘗不可。所謂「幘帛」、「疏巾」，正傅賦之「赤幘」、「朱巾」；有「操」、有「恥」，正阮賦之「巧言」、「干進」。可知唐戲之塑型，固猶是晉格耳。寒山詩集中，每每見民間大衆之伎藝，如寫城中女伎曰：「長歌三月響，短舞萬人看。」戒貪瞋曰：「但看木傀儡，弄了一場困。」上詩對山人之加諷，其動機豈在先曾欣賞民間之猴戲歟？肅宗時，鄭錫撰正月一日含元殿觀百獸率舞賦，謂「其徒實繁，厥狀非一」；又曰「非熊非羆，爲猿爲狖」，其有猴舞在內可知。代宗時，光宅寺慧忠爲國師，與西天僧大耳機鋒。忠問：「汝道老僧卽今在什麼處？」大耳曰：「和尚是一國之師，何得却去西川看競渡！」忠再問，大耳曰：「和尚是一國之師，何得却在天津橋上看弄猢猻？」其時民間百伎有猴戲可證。姚合送狄兼謩歸故山：「映竹窺猿劇，尋雲探鶴情。」此雖是山中野趣，既曰「劇」，可見當時猿之經常嬉弄也。皮日休新秋言懷：「狙公鬧後戲，雲母病來攤。」鬧後爲戲，戲中寧復有靜！既曰「戲」，亦見當時猴之經常表演也。唐李子何有馴猿賦，但寫野猿如何就範，傷其物性，未及訓練伎藝

唐代極著聞之孫供奉，較之明代之孫慧郎，誠豪貴炫赫多矣！其伎如何？向以爲亦慧郎之供茶、行酒，跪拜、揖讓，吹竹、執干而已，所異者當在其扮飾不僅衣冠如人，而且衣冠如「臣」耳。但據宋人筆記野乘之所傳述，則有不盡然者。如宋畢仲詢幕府燕閒錄山堂肆考羽二七引。云：

唐昭宗播遷，隨駕伎藝人止有弄猴者。猴頗馴，能隨班起居。昭宗賜以緋袍，號孫供奉。故羅隱有詩云：「何如學取孫供奉，一笑君王便着緋。」朱梁篡位，取此猴，令殿下起居。猴望殿陛，見全忠，遽趨其所，跳躍奮擊。遂令殺之。唐臣愧此猴多矣！

此非謂其伎僅能隨班起居而已，乃以他伎爲不足奇、不足道，而特重其平時既能隨班起居，變時又能奮擊犯難，恪盡臣節，爲足褒美，述之以刺彼專擅安樂時隨班起居，而不能患難中奮擊盡節者耳。元楊維楨優戲錄序，推尊歷朝之優諫，曾曰：「君子之論，且有謂『臺宦不如伶官』。至其錫教及於獮猴，解愁具死也，足以愧北面二君者！」與此說之義正同。羅隱詩題一本作「感弄猴人賜朱紱」；句曰：「何如買取胡孫弄，一笑君王便着緋！」則謂弄猴人因有功賜緋，非謂賜猴着緋。

宋江休復江鄰幾雜志亦曰嘉祐雜志。趙德麟侯鯖錄四所載略同。云：

猴部頭，猾兒也。衣以緋優服，常在昭宗側。梁祖受禪，張御筵，引至坐側，視梁祖，忽奔走號擲，褫其冠服。全忠怒，叱令殺之。唐之舊臣，無不愧怍！

語中可注意者，乃「猴部頭」與「緋優服」兩點。不必因猴若衣緋卽爲優，乃晚唐「優胡戲」中，確有一種緋服，服之以爲優也。如北夢瑣言三「薛保遜輕薄」條云：「又觀優云：緋胡折窣，一作「推窣」。莽轉而出，衆人皆笑。……」所寫殆類後世之丑脚。唐阜鍠嘲邵景及蕭嵩云：「一雙胡子着緋袍，一個鬚多一鼻高。」亦憑優胡狀及緋服，以建立嘲笑心理。下文引太平廣記，謂「賜楊于度優緋衫」，正因昭宗此猴不僅爲百戲，已能爲優戲，故衣緋優服，並稱「部頭」耳。猴戲以丑角爲主，事極自然。猴貌胡而性褊淺，天賦丑材！下文舉金元院本名目中之四偌大提猴，以四猴充偌，偌、亦近乎丑也。羅大經鶴林玉露述孫供奉事，語同江志，而曰「衣以绯優服」，應較確。從「緋袍」、「緋優服」、「绯優服」三詞之演變，可信昭宗此猴之爲伎，確已入優倡「折窣莽轉」之型，却非內侍之供茶、行酒一類。猴伎旣不能爲歌唱與對白，其所以爲優倡者，自必發揮表情科泛之兩方面，已如上言。惟孫供奉表情科泛之絕伎，究竟如何？惜終不得其形制之詳也。清李調元弄譜百詠曰：「着緋掉戲太蹩躠！前世曾居供奉官。假面覥然還自著，不知原是沐猴冠。」着假面之說，李氏出於想像，未免横生枝節！因猴戲正重表情，面具乃隔斷表情之壁障；猴戲一戴面具，便入百戲矣。

宮廷間孫供奉之伎不詳，固覺遺憾，若唐代新翰林就職典禮中，例弄獮猴戲，爲百戲歟？抑爲

戲劇？亦不能詳，尤感失望！不然，本章所設猴戲一科之事實依據，將益鞏固。宋葉夢得避暑錄話三——

唐故事，學士禮上，例弄獼猴戲，不知何意。國初久不講。至是，太宗除張洎錢若水爲翰林學士時，乃使勅設日舉行，而易以教坊雜手伎，後遂以爲例。而余爲學士時，但移開封府，呼市人，教坊不用矣。既在禁中，亦不敢多致，但以一二伎充數耳。大觀末，余奉詔重修翰林志，嘗備錄本末。會余罷，書不克成。

明沈德符野獲編十「翰苑設教坊」條——

教坊司專備大內承應。……翰林官到任，命教坊官俳供役，亦玉堂一佳話也！猶記丙戌，諸吉士入館，余隨先人同官入觀。時正承平盛時，禮數極盛！今二十年矣。按宋世學士赴院，開封府點集優伶供應，至用女妓，況本朝止役樂工，以供詞臣，非過也。若唐世學士上翰林，乃作弄獼猴戲，則怪矣！

綜唐宋明三朝故事以觀，可得種種解釋：一、此項戲弄之舉行，已成例規，並非偶然。宋明之有，循唐制而已；唐之創始與遺規，至使宋太宗認爲盛典，非設法繼承不可，足見其事必原爲有內容、有意義者，其動機初非一般人情之好玩弄而已。從此點以判：唐人之所弄，未必簡陋，與其信爲百戲之猨騎、緣竿、筋斗，毋寧信爲戲劇之參軍嘲諷。舊書一六九李訓傳，述文宗大和間，訓「遷國子周易博士，充翰林侍講學士。入院日，賜宴，宣法曲弟子二十人，就院奏法曲以寵之。」可參考。二、宋以後之猴伎，殆已局限

於百戲者多，而不復能爲戲劇；故宋人謀存唐制，必選代用之伎。據葉氏說，取「教坊雜手伎」而已；雜手伎，應即都城紀勝之所謂「雜手藝」，乃弄椀、踢毬等百戲耳。但據沈說，宋世爲此，亦曾由開封府點集男女優伶，是不僅百戲，且爲雜劇。宋果以戲劇紹唐之猴戲者，則唐猴戲可能亦爲戲劇。

三、更從宋人所不知爲何意者，至明人且以爲「怪矣」之一層推之：其所以怪者，仍在玉堂人物何等清貴！而用猴戲入典禮儀式，毋乃有輕侮之嫌！殊不知唐人對於新學士之就職，絕不致有設計輕侮，又定爲常規之理，此層可以肯定。凡以此爲怪者，正因後世之猴伎，代益衰落，詳下文。早非見聞所習，遂向前回溯，亦低估唐代猴戲之內容，甚至否定其戲劇性；一方面於唐人戲弄風氣之普遍，又未能體會，以爲猴戲終於不登大雅，何能入禮！——斯誠所謂少見而多怪矣。

宋張仲文白獺髓記一事曰：

寧廟朝，高文虎知貢舉日，以「天子大采朝日」爲賦題，試貢士，而舉人困厄於此，學舍皆歎怨。後文虎因作西湖放生池碑，誤引故事；及上殿，搢笏失儀。兩學齋舍裒金作彩帳，僱教禽獸伎人趙十一郎，寓意以譏之。其中有云：「鼠猴搢笏，而不失其儀，士有所愧；禽鳥認書，而咸知所出，人反不如。」後伎人因從官梁李泌沈作賓沈詵輩，與高君公會於官苑，召以呈伎，因以此帳張於園。高君見之，曰：「此必求淳爲之耳。」淳，台州人，後於毛自知榜第三名及第。（「求」字待校。）

南宋官苑公會，尙呈禽獸之伎；一般士大夫樂與接近，與唐翰林例弄獼猴戲，又相去幾何！諸士人裒金設帳，以彰其語，存心譏刺高文虎，蓋知高之必看此戲，非高有癖好，卽事屬故常，其去唐猴戲之例弄也，亦何嘗遠！惜趙十一郎所爲，已禽獸泛用，不限於猴，恐其伎大都淺率，不能專精，不過百戲而已，未必果入戲劇，又可知也。

猴戲傳說比較具體者，祇見太平廣記四六六引宋景煥野人閑話「楊于度」條（「于」一作「千」。）——

蜀中有楊于度者，善弄胡猻於闤闠中，乞丐於人。常飼養胡猻大小十餘頭，會人言語。或令騎犬，作參軍行李，則呵殿前後。其執鞭驅策，戴帽穿靴，亦可取笑一時。如弄醉人，則必倒之，臥於地上，扶之久而不起。于度唱曰：「街使來！」輒不起。「御史中丞來！」亦不起。或微言「侯侍中來！」胡猻卽便起走，眼目張惶，佯作懼怕，人皆笑之。……有內臣，因問楊于度：「胡猻何以教之？而會人言語。」對曰：「胡猻乃獸，實不會人語。于度緣飼之靈砂，變其獸心，然後可教。」

原注：「侯侍中弘實，巡檢內外，主嚴重，人皆懼之，故弄此戲。」按弘實先仕後唐，隨魏王繼岌入蜀，卒爲後蜀孟知祥所虜。有軍功，官指揮副使。續輔孟昶，進秩侍中。十國春秋五一有傳，較詳。此節所示甚多，茲先舉關於猴戲本身之諸要點如次略融上文所見其他資料。——

（一）猴戲之伎藝，偏於科白，屬參軍戲範圍。

(二)諷刺乃其主要作用。

(三)人猴合演：人主說白，猴主科泛；人淡，猴鹹。

(四)在猴之調馴上，有三種要求：甲、體會人之言語；乙、作複雜表情；丙、動作與表情合拍。

(五)露天演出，設備比較簡單。

(六)晚唐五代之成就，最爲明顯，前此者可以類推。

猴之爲伎，方其戴帽、穿靴，騎犬、驅策，裝爲假官，配合羣從呵殿，各有扮飾種種，仍是百戲範圍，有若宋伎之傀儡舞隊、打夜胡、舞迓鼓等而已，俱見王考三。上文參軍戲傀儡戲各節，並曾論及。尚未進入戲劇階段。必也，弄醉人一幕，始算眞正戲劇。此事雖誠如王考所謂「不必有故事，而恆託爲故事之形」而已，誠如馮沅君文學史簡編所云「眞是幼稚得很，既無正式的舞臺，又無寫定的脚本」；但內容既有主題，伎藝又有鹹淡，足使觀衆當場大笑，散場深思，便是眞正戲劇。例如一般觀衆，可由此以瞭解：彼衣冠者、威儀者、統治者，皆「沐猴而冠」耳，曾何足畏！其狡展自私，不能爲民之公僕，又何待言！彼街使與御史中丞韋觀此，應自覺平日伎倆，雖胡猻不能欺，何況百姓！對於百姓所斷者實太甚，將何以自贖？彼侯侍中者觀此，應感人之畏我，乃胡猻之畏耳；一旦已臨散

場之際，大衆不復爲胡猻，還而爲人，其勢詎可以侮！苟欲自保者，亦當及早猛省，有以斂迹矣。故論戲劇之性質，猴戲獨擅先天性之諷刺，爲其他如傀儡戲或眞人戲者所不及。一切人事表現，凡透過猴伎者，對人類社會言，便無一莫非諷刺。正仇池筆記所謂「人言弄胡孫，爲胡孫所弄！」周貽白論傀儡戲云：「傀儡祇要用一個人、或一件事，做它的模仿的對象，便可視作戲劇的演出。……在傀儡們，不能算作戲劇的東西，一經傀儡採用，便是完全的故事。」按此說若移用以說猴戲，方確。倘劇作家善利用此，更將主題落在諷刺，而有適當設計，便完成二重諷刺。彼僅備先天諷刺者，猴伎中之百戲也；兼備二重諷刺者，惟猴戲有之也。兒童看猴戲，不如看猴百戲有趣，正爲兒童所能領略者，僅其表層之先天諷刺而已。成人看猴戲，戲如佳，必興無限感慨，或得尖銳啓發。——依個人之主觀想像，唐代之猴戲已能致此。

設疑以上於猴戲推許太高，願望太過，未必爲事實者，請看發生在明代之一件史實。明史紀事本末三七「汪直用事」條云：

汪直用事久，勢傾中外，天下凜凜！中官阿丑，善詼諧，恆於上前作院本，頗有譎諫風。一日，丑作醉者酗酒狀，前遣人佯曰：「某官至！」酗駡如故。又曰：「駕至！」酗亦如故。曰：「汪太監來！」醉者驚迫帖然。旁一人曰：「駕至不懼，而懼汪太監，何也？」曰：「吾知有汪太監，不知有天子。」

瑯玡漫鈔及明貂璫史鑑語同，足見確有其事，並非虛擬。清褚人穫堅瓠二集四載此較詳：「……一日，於上前作

醉人酗酒。一人曰：『巡城御史至！』酗罵如故。自侍郎至尚書內閣，酗如故。又曰：『駕至！』其酗尤甚。最後曰：『汪太監來矣！』醉者驚起。其人曰：『駕至不懼，而懼汪太監，何也？』曰：『天下之人，但知有汪太監，安敢不懼！』上頷之。』首先應問：明院本內之作此，算得戲劇否？倘算戲劇，不能否定，則楊于度與猴所合演者，並非百戲而已，其爲戲劇，殆無所逃，亦無可疑矣。試就兩劇——猴戲與人院本——比勘之：後者較多「旁一人曰」以下，醉者之答語而已。後者倚此以闡明主題之頂點，但若以劇本文藝之要求言，實乃蠢笨之蛇足！大可不必。在前者之猴戲中，以人間爲淡，以猴之適宜動作與高度表情爲鹹，闡明主題，盡在不言中，何其超妙！庸有此蛇足之累！再則後者之醉人能酗罵，前者之醉人久而不起而已；後者眞人所演，得天獨厚，可以罵人，此點自較有利於劇情之發揮。惟戲劇行爲中，凡罵之所能達者，其深度實有限；在技術上，都可以融渾之，而別出於表情與動作之間，比罵尤好！若呢喃之聲，若鄙夷之狀，若手勢身段之示不屑等，皆然，皆猴之所能辦者，料亦在于度導演下所已辦，特野人閑話未曾詳耳。固知戲劇中啞劇之高處，每每非歌劇、話劇等所能及，正此之類。猴戲僅可謂之半啞劇，有啞劇之長，無啞劇之短。然則猴之演劇，不能唱白，不但不是缺陷，且成爲有利條件之一，斯在善於運用耳。此說頗切實情，並不玄虛；若一般人對於猴戲意義之估計，恐未必至此。

明院本中，謂「前遣人伴曰」，「旁一人曰」，其人皆同場之劇中人，有若參軍戲內之蒼鶻。故

知唐猴戲中之類「于度唱曰」，亦同為劇中之蒼鶻所扮，非若闤闠間猴百戲之弄猴人，一手舉鑼，兼帶繫猴之鍊，一手擊鑼，口中唱說，完全不是脚色，不是扮演也。阿丑於御前院本之設備，當然輝煌，不但有正式之舞臺，且必有適合之裝服；種種物質條件，必皆充足，自非民間猴戲所能望。然論構成戲劇之要素，與演出之效果，則如猴戲者，已一一同樣具備，並無示弱之處。從知無舞臺不等於無戲劇，無劇本亦不等於無戲劇；專從舞臺與劇本以求一國或一代之戲劇，失之必多！若市衢之所嬉翫，野人之所閑話者，往往有眞戲劇在，高藝術在，又何可忽！上文傀儡戲內所述之弄祁翁伯，亦是一例。

野人閑話僅據一時一地之見聞，以紀之如此而已，並非唐五代之猴戲卽興於此，極於此，而止於此；前此所有，固可由此而推。茲再舉唐張讀宣室志一節，略事推論，爲以上唐猴戲說作結——

僧曰：「吾本是袁氏祖，世居巴山。其後子孫或在弋陽，散遊諸山谷中，盡能紹修祖業，爲林泉逸士，極得吟笑。人好爲詩者，多稱其好吟笑，於是稍聞天下。有孫氏，亦族也，則多遊豪貴之門。亦以善談諧，故又以之遊於市肆間。每一戲，能使人獲其利焉。」

此爲寓言，託於袁孫，正說明猿在山間，以吟嘯著；胡猻著於豪門，或入市廛，則以戲弄著。吟嘯者得名而已，若戲弄者，並可獲利。當時士大夫間，實有「吟笑」之伎，茲以猴之「吟嘯」喻之。猴

戲誠不能談諧，而云「以善談諧」，於市肆爲戲，殆已說白由人、表演由畜，共收談諧之效，所戲已等於上述人猴合演之「侯侍中來」矣。

猴戲從來不登戲劇之史，上文既已詳其唐以前之淵源，茲不妨將唐以後之情形，一並舉之，俾得一具體之歷史觀。宋代戲場中，有假猴戲，以人扮猴，猶沿魏晉遺風。宋上官融友會談叢載滄州節度使米信之子，恣縱費蕩。於信死後，爲京師獄卒搖夜鈴餬口。「京師貨藥者，多假弄獅子、猢猻爲戲，聚集市人供奉。形質么麼，頦頰尖薄，克肖猢猻，復委質於戲場焉。韋繩貫頸，跳躑不已。」見說郛四〇二頁。此乃以眞人扮演猴戲之例。兩宋所爲獸戲，除上列趙十一郎之事外，記載中別無所見。武林舊事列「御前」與「瓦舍」之諸色伎藝人內，均無猴戲。所列「聖節祗應人」中之末二項，爲百戲沈慶等六十四人，百禽鳴胡福等二人，猴伎人或卽在百戲之中。西湖老人繁勝錄述路歧人作場諸伎中，有金翅覆射、斗葉猢猻、老鴉下棋、蠟觜舞齋郎等。金翅、蠟觜，皆鳥名。「斗」應爲「鬭」之省，「鬭葉」，乃葉子戲，鬭紙牌也。宋無名氏應用碎金技樂篇有「鬬葉」，與賭弄、骰子、骰盆等並列，可證。周亮工書影五談葉子戲云，「南人至今呼爲鬭葉。」四川綿竹所出年畫，尙有作四猴鬭紙牌者，事更實在。鬭紙牌雖非戲劇，已是模仿人之動作。應用碎金三七技樂篇「技藝門」，列「弄重、大旗、踏繩、馬騎、築毬、弄猴」，顯然爲百戲之「猨騎」也。宋張師政倦遊雜錄云：「京師優人以雜物布地，遣沐猴認之，卽曰：『著也馬留！』」呼物名令猴

認取，示其靈性，別無意義，仍是百戲。

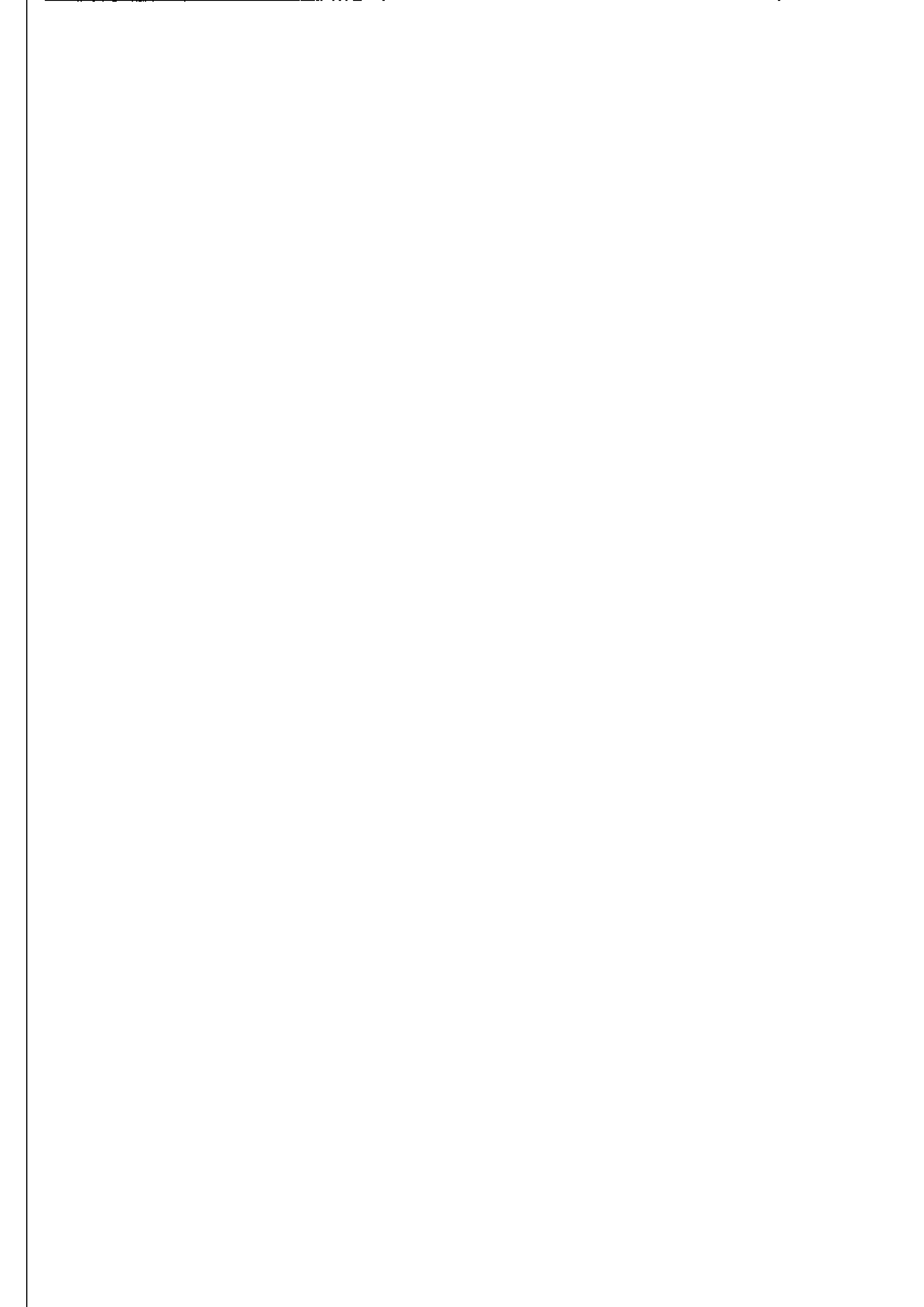
宋官本雜劇名目內，無涉猴者。惟武林舊事六「書會」項下，列「平江周二郎」，注「猢猻」，未知其伎如何。金元院本名目於諸雜大小院本內，有四酸提猴；於諸雜院爨內，有四偌大提猴、調猿掛舖、食店提猴、調猿香字爨、看馬胡孫，屬「秀才家門」。共六本。「先生家門」內，有則要胡孫，乃「雜要胡孫」之訛。胡孫應指書塾頑童，非猴也。所謂「提猴」，未知提法如何，殊可注意。明李詡戒菴漫筆稱「院爨八劇」，其中亦有看馬胡孫及調猿掛舖。「掛舖」乃「卦舖」，與「食店」同爲故事所在。宋官本雜劇有食店伊州、食店梁州。則「調猿」與「提猴」，可能皆弄猴爲戲也。酸與偌，乃脚色名目。王氏古劇脚色考斷偌爲輕薄子之稱，實近於丑。宋官本雜劇有偌賣旦長壽仙，乃偌與旦同場。其他尚有「三偌」、「四偌」、「檻偌」、「強偌」之戲甚多，皆人所演。此曰四偌大提猴，或由四猴充四偌以爲戲耳。例如鬬葉，即可能以四猴充四偌爲之。看馬胡孫既係「秀才家門」與「院爨」，當非猨騎之方式；惟不知「看馬」究作何說，俟考。宋如淨和尚語錄大正藏四十八册下卷云：「剎竿頭上煎䭔子，三個猢猻夜簸錢。」宋雖似無猴戲，但金元院本內之有猴戲，已可肯定。既唐五代與金元，前後皆有，而謂宋之居間獨無，必非事實。馮沅君古劇說彙據武林舊事六「書會」條「平江周二郎」下注有「猢猻」二字，云「疑爲弄猢猻者說唱的底本」。弄者僅說唱，猴則有表演。此種說唱之本，宋代書會中若已有專人

寫作，則其事在當時之發展情況可想。古猴戲且有劇本，其他種類之戲皆有劇本可想。

明李日華紫桃軒雜綴三：「余在中州，與士大夫宴會，見有……獅子生兒，沐猴戲狗之技。」張岱陶庵夢憶謂阮大鋮演摩尼珠，有「走解」與「猴戲」，皆是猨騎百戲也。西遊記二十八回。述美猴王重回花果山，小猴哭訴，獵戶曾將其同類活捉，「教他跳圈做戲，翻觔斗，豎蜻蜓，當街上以篩鑼擂鼓，無所不爲的頑耍」，可以反映明隆萬間一般情況，仍是百戲。明無名氏詞謔，敍弄猴貴驚兒，可見當時街頭猴百戲之概：「終日穿長街，大皮鞭怎的捱！學成本事人前賣。賣將過來，成功喝哄，箱中鬼臉輪着戴。把鑼撾，街坊哄動，兒女鬧咳咳！」褚人穫堅瓠廣集一引王兆雲湖海搜奇，載「京師教坊有以赤黑蟻子列陣，能合鼓進金退之節，無一混淆者。乃知鳥銜牌豐，烏龜算命，鼠跳圈，猴做戲，又不足異也」。所謂「做戲」，不知果是戲劇否。其三集二卷，載李模及法雨大師弄猴丐詩，猴之所戲乃跳圈及筋斗等，百戲之粗者而已。蒲松齡醒世姻緣七十六回寫「一個弄猢猻的丐者，以爲伺候奉客之用」。猢猻雖亦巾袍，而不離鎖鍊，其不能演戲可知。清錢泳履園叢話於「雜戲之技，層出不窮」，曾列「著猴唱戲」一項。曰「唱戲」，意仍在「做戲」，猴固不能唱也。至徐珂清稗類鈔三十七册戲劇類。「猴戲」條，謂鳳陽韓七以鴉片煙癮制猴，不施鞭勒。每演劇，生旦淨丑，鳴鉦者、擊鼓者、奔走往來者，皆猴也，無一不備，而無一逃者；於所演內容未詳，「猴家班」斷難有說白與歌唱，殆爲戴面具，作簡單形象，以資笑噱，仍在百

戲階段耳。楊丁度術，飼之靈砂，變其獸心，雖近玄虛，卻與韓七之術，羼以煙癮，使作伎藝者，調弄方向根本不同，故其結果，一能表情，一僅作簡單形象而已。信如所言，直可稱為「猴家班」矣。清顧鐵卿清嘉錄一敍蘇州玄妙觀新年雜耍曰：「鳳陽人蓄猴，令其自為冠帶，並豢犬，為猴之乘。能為磨房、三戰諸齣，俗呼『猢猻撮把戲』。」按磨房乃李三娘事，三戰乃呂布事，均是戲劇，顯已超出一般猴戲之百戲水平，殊為難得。

對於我國戲劇脚色名目之來源與意義，研討者雖衆，尚未能豁然貫通。明周祈名義考五謂「生旦淨丑」四字，皆能加「犬」旁，為「狌狚猙狃」，甚荒謬！此說以樂記之「及優侏儒，獶雜子女，不知父子，樂終，不可以語，不可以道」為本，遂引古注曰：「獶，獼猴也，言舞者如獼猴戲也。亂男女之尊卑！」（參有四章次節發端注，引孔穎達疏。）馮沅君古優解三解為「作樂之時，有俳優、侏儒、獼猴，而且亂雜無別。舊注於『獶』，解為『言舞者如獼猴戲也』，似嫌牽強」。二說一主象猴形，一主與猴伍，皆認為古俳優之初，與猴有關。「獶」一作「猱」。「易服燕戲，猱雜侍婢」，見四章脚色末酸節，引南唐書。我國猴戲牽涉古今戲劇之廣，有如此者。



第三章　劇錄

一、概說

宋官本雜劇名目，武林舊事載二百八十種；金元院本名目，輟耕錄載七百十五種。兩目內容甚雜，雜伎與歌舞兼有，並非純粹劇目，近人已有議及者。同樣情形，在唐戲弄，不但有而未必能傳，若以唐伎藝發展之經過推之，事實上且未必能有。蓋凡有劇目，應先已累積大量之劇名；其累積宜先在宮廷，如玄宗莊宗時代。却不易流傳於外。若在民間，必演戲已專業化，學重師承，伎成家數，庶幾繁名細目，彙集於老伶工手；或戲本已漸具體，觀摩可託會社，又值有好事者，爲之集中編錄。唐五代戲劇，於縱深、橫廣，雖均已有一定之進度，但處於「戲族」「百弄」之中，西都賦語，見首章正名。尚未悉爲專業，優伶所爲，每兼及俳優、歌舞及音樂之多方面。盛唐起，文人代撰劇辭，文人多爲語伎，樂於接近俳優，貫穿於戲劇風、戲劇文體與戲弄之間，雖已一一有如五章所言，但類南宋之綠綺翠錦諸社，唐則尚未聞有之。陸羽所稱之「伶黨」，殆爲演員團體，未必同此。胡元瑞曰：「唐制：……

俳優、雜劇，不過以供一笑，其用蓋與傀儡不甚相遠，非雅士所留意也。」詳首章法藏。此說驗諸陸羽寫參軍戲辭，杜佑愛好盤鈴傀儡，獨孤申叔與蔡南史編義陽主劇等事，則不確；若用以說明唐戲何以尚未能有劇目流傳，或道着一二。

雖然，此時優人之業既兼在歌舞與俳諧，俳諧託於本事，猶可觸事興懷，臨機便捷；若歌與舞，均寄於樂，規律甚嚴，名目又雜，不能無記。工師之習，固多口傳耳受，若欲合樂、和衆，正譔、翻新，乃至持久、致遠，已在在有譜錄之需要。兩唐書所載，卽有外國伎曲三卷、十二律譜義一卷、蕭吉樂譜集解二十卷、寶璉正聲樂調一卷、玄宗金風樂一卷、蕭祐無射商九調譜一卷等，皆不傳。但觀於唐歌譜與唐舞譜之發現於敦煌者，爲量雖少，而規制已備，且皆俗曲，尤可珍貴！故從戲劇發展史看，此一時期縱不能產生劇目，若還歌舞之譜錄，已產生曲目，乃必然之事。我國戲劇之眞源既斷在歌舞，則初期戲劇之所託，應多有樂曲與樂曲名。倘就曲名之顯具本事者求之，戲劇所在，必可十得七八。是此時已具體之曲目，不啻卽此時未成形之劇目耳。歷史所許可者僅如此，吾人既不應超出歷史以作奢望，亦不必忘却歷史，對之有所失望。崔記曰：「凡欲出戲，所司先進曲名。」可爲唐人以曲馭戲之證。曰「戲」，凡歌舞戲及散樂百戲皆在內。參看前章唐人分類、參軍戲論歌唱伎藝，及五章音樂各節。

查唐人曲目不傳者，據新舊書，有歷代曲名一卷，外國伎曲名一卷等；今所留存者，幸尚有三種，皆極可靠；惟皆同爲盛唐時期之記錄，未能代表初、晚。五代時，蜀中另有一目，載曲二百餘，且有曲譜，亦曾刊石，惜不傳，詳下文「弄孔子」節論哭顏回。現存之三目中，曲名顯有本事者，多數尚不重複，茲就其總數列表比較如次——

書名	編著者	樂曲時代	曲名總數	有本事之曲數	備注
教坊記	崔令欽	開元天寶	三四三	五五	兼有宮廷與民間常用之曲。
理道要訣	杜佑		二四四	七	太常寺大樂署供奉之曲。
羯鼓錄	南卓		一三一	二	專屬羯鼓譜之曲。

崔記曲目，分「曲名」與「大曲名」兩篇；其前另見舞曲名，其後且見一二一戲曲名，惜今傳本不全。理道要訣不傳，所載天寶十三載大樂署供奉曲名及新改曲名，幸由唐會要三三，完全轉載；惟曲名之外，杜氏必尚有說，則已無聞。宋王灼碧雞漫志、元劉壎隱居通議尚略引。表內所見二四四之數，乃核實所得；樂府詩集列爲二五三，未必確。因其中有雲韶樂者，唐會要僅列一曲，是開天情形；樂府詩集擴爲類名，列二十曲，則是文宗大和間所有耳。參看末章梨園考。羯鼓錄之曲名內，據謂有九十

二曲原出玄宗之製。茲就三書所載，酌取其顯有本事者六十四目，內崔記所見木笪及措大子，非有本事，乃疑其與腳色生旦或有關係，故亦列之。說詳四章論生旦。又其他所見者十三目，共七十七目如次，聊以見義而已——

巫山女　夜半樂　還京樂　武媚娘　杜韋娘　柳青娘　金蓑嶺　恨無媒
別趙十　憶趙十　北門西　煮羊頭　河瀆神　二郎神　泰邊陲　太白星
憶先皇　破南蠻　虞美人　阮郎迷　牧羊怨　阿也黃　劫家雞　女王國
涯水吟　征步郎　大郎神　濮陽女　楊下采桑　合羅縫　木笪　看月宮
帝歸京　喜還京　如意娘　蘭陵王　小秦王　唐四姐　措大子　麻婆子
紅娘子　何滿子　劍閣子　西國朝天　雨淋鈴　胡僧破　平翻　呂太后
羊頭神　大姊　舞大姊　急月記　穿心蠻　踏謠娘　安公子

以上五十五曲見崔記。

河東婆　元妃　神白馬　蘇禪師胡歌　婆羅門　上雲曲　同昌還城樂此可能爲同昌與還城樂二曲名。

以上七曲見唐會要。

夜半擊羌兵　渡磧破敵迴

以上二曲見羯鼓錄。

舍利弗　摩多樓子　康老子　離別難　阮郎歸　阿曹婆　乞婆婆　義陽子

哭顏回　哭趙十　破勒律　綴車西河　英王石州

以上十三曲，雜見李白集及段錄等書。

他如崔記之「曲名」內尚有胡相問，表示對白；有相䭾逼，「䭾逼」猶後世云「拖逗」。表示情節。雖不如上列諸名顯寓故事，却亦與戲劇性質相接近，並當注意。又有隔簾聽，亦金元院本名目，是劇名，非曲名。此調在唐，或亦與戲曲有關。何以曰「聊以見義而已」？曰：此唐代之曲目表也，絕非劇目表。惟可就此以見唐代劇目之概而已，並非謂表內每一曲名即一劇名，或每一曲皆必有一劇。以現存資料言：有明知其非劇或無劇，而仍列表中者；如雨淋鈴等。亦有明知其確是劇，或確有劇，而未列表中者。如鳳歸雲涼州等。取捨標準，因單純視其曲名之三數字中，是否顯然有本事耳。此表之列，並非因好言唐戲弄，故強欲比附宋雜劇、金院本，無計可施，聊以解嘲。正爲唐劇多附於樂曲；從唐曲以求唐劇，是戲曲史上所明示之一條康莊，其樞紐不應不開，其意義不可不揭。上表所列，正循此旨；至是否已一一皆當，乃另一事。許史曾曰：「蓋戲曲雖不始於唐，而於唐爲盛，明皇時尤極盛！」明明指

戲曲也，不能謂無遠識！惜其書中並未能舉出唐代眞正之戲曲；對其所舉爲實例之二十曲，僅指作最著名之樂曲而已，不復強調戲曲一點。按此二十曲，乃霓裳六么等等，確無一爲戲曲者，無怪許氏不能於此建樹具體的戲曲觀念；必俟本節既列崔記等之七十餘曲名後，庶幾爲之稍稍證實。盧論首章曰：「唐宋的曲，不是戲曲的曲，但唐宋有唐宋的戲。」次章曰：「漢武帝立樂府，……如橫吹、相和、淸商三曲，多採故事，歌舞相兼。橫吹曲中，如劉生、洛陽公子行，相和曲如王昭君、楚妃歎、王子喬、秋胡行，淸商曲如子夜、莫愁、巴渝、長史變、督護歌、楊叛兒之類，皆有故事。尤以羅敷採桑，昭君出塞，爲後來所常用的劇材。」夫宋代如何，不暇論也；若唐代以樂曲馭戲弄，已屢如上言。盧氏謂「唐宋的曲不是戲曲的曲」，其說果成立乎？盧氏於漢樂府曲，猶知注意其有故事，及有爲後世之戲材者，於唐敎坊曲等較晚八百餘年，反並此而不體及，則又何說？若準前章歌舞戲總及參軍戲諸節所言，歌舞戲及科白戲在漢代均已展開，初不俟唐之創始。吾人對於漢曲之有故事者意義如何，並當重行考覈，何況對唐！此種理解，自更在盧氏意識之外矣。首章溯源曾舉隋神仙留客、擲磚續命等，其故事性極強！尤爲戲曲無疑，應並同此義。

茲姑就上列七十七曲名審之，其中包含九種不同情形——

（一）已確定爲戲曲。——如踏謠娘、蘭陵王、神白馬等是。

（二）已有確實之戲可附。——如二郎神附灌口神隊，哭顏回附弄孔子，上雲曲附上雲樂。

（三）有特殊情形，可能爲傀儡戲。——如麻婆子、穿心蠻、西國朝天等是。見前章傀儡戲。

（四）故事之下聯綴曲名，所合成者可能爲劇名。——如楊下采桑、「楊」一作「陽」，一作「羊」，一作「涼」，義未詳。羊頭渾脫、鶻車西河見舊書儒學傳下郭山惲傳。等是。「楊下」、「羊頭」、見下文待考諸劇四。「鶻車」等，乃故事；采桑、渾脫、西河等，乃曲名或舞名。此種方式，後來宋官本雜劇名目內數見不鮮，如崔護六么、四僧梁州、雙哮新水等，皆是。

（五）有顯著之故事作用，或已超過歌舞。——如夜半歌、新書禮樂志謂玄宗在潞時，自潞州還京師，夜半舉兵，誅韋后，民間乃製此曲爲頌。還京樂及喜還京同。金元院本名目內有「夜半樂打明皇」一本，既演此事，並唱此曲。唐時此曲亦可能入戲。合羅縫、南詔王名閤羅鳳。破勃律天寶六載，封常清破小勃律。等是。

（六）有顯著之故事作用，或止於歌舞而已。——如劍閣子、雨淋鈴、牧羊怨、小秦王、康老子等是。關於康老子，詳本章之末。

（七）有顯著之故事作用，惟其實際表現已達何種程度，尚難推測。——如金蓑嶺、濮陽女、急月記、安公子詳下文蘭陵王。等是。馮沅君古劇說彙內「金院本補說」，已指明杜韋娘與柳青娘皆曾入元劇。此二曲於唐如何，則難推測；不如濮陽女一曲，尚有岑參詩意可據也。

（八）歷史故事佔十五，時事故事佔二十八，其餘不能分判者三十四。

（九）其中爲神仙故事者八，另詳末章論唐傳奇與唐戲。

茲據前章辨體第三種分類節所列七十三單位之範圍，及此處曲目表內之前七種情形，於唐五代戲劇，著錄三十二，考訂十四，共四十六單位。其餘應錄、應考者，則分見其他各章。詳次章第三種分類節。所錄者計全能類二：踏謠娘、西涼伎；歌舞類七：蘇莫遮、蘭陵王、鳳歸雲、蘇中郎、義陽主、「旱稅」、神白馬；歌演類五：舍利弗、弄孔子、樊噲排君難、麥秀兩歧、灌口神隊；不詳者一：弄賈大獵兒。所餘十七，皆屬科白類。在諸劇之敍錄中，本身可言之部分每每有限，因並辨正誤解、商討問題及轉入後世之情形如何，亦一一詳之。事屬初創，篳路藍縷，應不以窮伐與徘徊爲病。他日資料較充，理解成熟，當專取諸劇在當時之表現述之，餘悉可廢也。

二、踏謠娘

踏謠娘劇，王考僅認爲「用歌舞以演故事之創例」，周史僅認爲「以唱辭爲主的簡陋的民間戲」。近人最低估價，則指爲婦女踏步唱歌而已；而最高估價，亦不過如劉大杰中國文學發展史所云「其中故事與動作，雖非常簡陋，但在心理的構成上，與人事的表演上，同後世的戲劇已是很接近的了」。

其他誤會之甚者，或以爲與蘭陵王等同爲戴假面之戲；鄭振鐸說，詳下文。或以爲男女優合演，而故意以女爲生，以男爲旦，互相錯亂；黃素說，詳下文。甚至有根據此戲與鉢頭戲，斷定我漢族文化不能自己產生戲劇者，劉大白說，詳下文。毋乃駭人聽聞！按周貽白中國戲曲論叢指本戲曰：「這種歌舞的形式，已頗接近於後世的戲劇的扮演。自來治中國戲劇史者，皆不曾放過此段材料。」指崔記述此劇之文。旣曰「不曾放過」，可知過去體認此劇，凡曾下斷語者，宜皆沈吟再四，躊躇滿志之論，非偶然感想、或隨便閒話比矣。然而察其所言，實多半不根，率爾論斷，難於置信，則又何歟？本書上文，曾遠違成說，力排衆議，指踏謠娘爲唐代全能之戲劇，在今日所得見之資料中，堪稱中國戲劇之已經具體，而時代又最早者，但尙未曾詳明其所以然。此處自當先述其如何全能，如何具體，然後再將前人對於此劇之種種誤解，諸家議論中存在之種種問題，及應予提出之一二問題，次第說明，以就正於留心我國古劇之人士。

上文所謂「全能」，指演故事，而兼備音樂、歌唱、舞蹈、表演、說白五種伎藝；玆就踏謠娘情形，逐一舉之。他若有關此劇之化裝、演出，乃至劇場等，並見大略，俾讀者對於此劇，得一較完備之概念。胡元瑞莊嶽委談曰：「唐時所謂優伶雜劇，裝服套數，觀蘇中郎踏搖娘二事可見。」本節所陳，亦可謂就胡氏此說作具體之表現而已，並非作者之創見也。

（甲）故事——此劇演北齊時河內地方，有蘇姓夫婦。夫貌寢，齁鼻；實不仕，而慕虛榮，自號「郎中」。不治生產，嗜飲，酗暴；每醉歸，輒毆其妻，以爲笑樂。妻美，而賢，因典質衣物，供給其夫，常遭人輕侮。積苦旣久，於鄰里前訴之；因善歌，遂自歌爲怨苦之詞，聲容兼至，聞者感動。——據崔記、通典、段錄、劉賓客嘉話錄、舊書音樂志、太平御覽等書，而略參想像如此。崔記之載最早，又最詳，字字值得注意，分錄兩條如次——

> 踏謠娘：北齊有人，姓蘇，齁鼻。實不仕，而自號爲「郎中」。嗜飲，酗酒；每醉，輒毆其妻。妻銜怨，訴於鄰里。時人弄之：丈夫著婦人衣，徐步入場，行歌。每一疊，旁人齊聲和之云：「踏謠，和來！踏謠娘苦，和來！」以其且步且歌，故謂之「踏謠」；以其稱冤，故言「苦」。及其夫至，則作毆鬬之狀，以爲笑樂。今則婦人爲之，遂不呼「郎中」，但云「阿叔子」。調弄又加典庫，全失舊旨。或呼爲「談容娘」，又非。
>
> 蘇五奴妻張四娘，善歌舞，亦姿色。能弄踏謠娘。

此二條中，次條爲今傳本所不載，見宋曾慥類說七；已指出開天間善演此劇之實在演員，非常重要！不僅使此劇之傳說爲益具體，並證明盛唐教坊女伎不僅歌舞，且演歌舞戲，尤有關係。所謂「時人」，應指此事發生時之人；換言之，此戲爲北齊時之創作，至唐而益盛行。舊書二九音樂志所紀，

有隋末、河朔及「踏搖」三點，乃其相異處，比較重要，因亦錄其全文於此。其他僅足參考之說，分見下文各節，茲不複——

> 踏搖娘，生於隋末。隋末河內有人，貌惡，而嗜酒，嘗自號「郎中」。醉歸，必毆其妻。妻美色，善歌，為怨苦之辭，河朔演其曲，而被之管絃。因寫其夫妻之容：妻悲訴，每搖頓其身，故號「踏搖娘」。近代優人頗改其制，殊非舊旨也。

此條亦見太平御覽五七三，謂出於樂府雜錄，未必，語詳下文蘇中郎。御覽「惡」作「醜」，「嗜」作「好」，「善歌」下多「乃自歌」三字。文獻通考一四七用御覽，又多訛謬。盧論二於崔記之載此戲，僅曰「極有趣味」！結論仍為王考所限，曰「可算得優戲的創例」。其他凡兼讀崔記與舊書者，亦僅能較其時地之異而已，別無闡發。

（乙）演出情形——崔記之書，成於肅宗初，而內容則以開天四十餘年之情形為主。據此條所云：此劇之演出，在初唐與盛唐之間，或盛唐之初期與晚期之間，已發生變化。同是獨幕，而出場人物與說白不同，因之劇旨亦差異。初期限於旦末兩角，且為主角。蘇中郎戲以丑為主角，乃另一劇，詳下文。先出場徐步行歌，旋即入舞，歌白兼至，以訴冤苦。既罷，是第一場。末旋上，與旦對白，至於毆鬭。妻極痛楚，而夫反笑樂，是第二場。至此，全劇已終。旨在表示苦樂對比，家庭乖戾，男女不平，

乃完全悲劇，結構較嚴。

晚期之演出，多一丑脚登場，扮典庫，前來需索，是爲第三場。「典庫」之說俟考。宋吳曾能改齋漫錄二：「江北人謂以物質錢曰解庫，江南人謂爲質庫。」金院本內有一貧質庫兒、私媒質庫兒、𧄼驢質庫諸本，「典庫」與「質庫」義應同。據下文四章論脚色，唐之蒼鶻，與後世之丑最接近。此借稱曰「丑」，在當時必類乎參軍戲內之蒼鶻。末丑之間，先相調弄；丑對旦，勢必亦有調弄。劇情乃由家庭擴爲社會，劇中人不但受配偶間乖忤之磨折，且受經濟壓迫，而遭外人之侮辱。此層從表面看，似劇情之開展與深入，益爲悲慘；但淨丑對旦之調弄，無非滑稽取笑，甚至低級趣味；隋書柳彧傳不滿當時之倡優雜伎詭狀異形，所謂「以褻嫚爲歡娛，用鄙褻爲笑樂」。胡忌說戲弄指「調弄」原謂搬演，二字至後世分別發展：以「弄」爲戲名者已如上文總說正名內「弄」之第三義所言；以「調」爲戲名者，金元院本內有調雙漸、調猿卦鋪、調猿香字爨、調劉袞、調賊等。此說甚新。在此種場面下，觀衆不免一番鬨笑，反將原來悲劇情緒沖淡，甚至使之全然消滅。於是觀衆與劇中人之淨丑同一立場，而以對面一婦人之痛苦爲笑樂，尙成何世界！崔氏所謂「全失舊旨」者，不知即果指此否。然以恆情度之，必有如此者。故後期之改變演法，在效果方面說，徒然歪曲主題而已，實不算進步。崔記謂「以爲笑樂」，乃指其夫乖戾，目擊妻因被毆而益增悲苦，反以爲笑樂。不能將原文「時人弄之」，與「以爲笑樂」，遙遙相接，而謂時人蓄意於此項劇情中尋樂也。青木史曰：「北齊時有蘇鮑鼻

者，嗜酒；每醉，輒毆其妻。妻銜悲，訴於鄰里。時人始演其狀，以爲笑樂。」此說若指末場改制後始如此，猶可；若不分正變，謂踏謠娘原來劇情便如此，則不可！崔文俱在，不容抹殺。劉大杰中國文學發展史下遂謂「踏搖娘……是出於嘲諷的戲謔」。鄭震中國近代戲曲史遂謂「……老婆實在受不了這虐待，轉向鄰里訴苦，當時一班人就扮演這樣子，以爲笑樂，名之爲踏搖娘」：均完全失却原戲主題，誤解之甚！不可不辨。

周史論唐散樂三劇曰：「照演出情形而論，似皆單人之歌舞。如……踏搖娘雖有蘇中郎及其妻，但蘇中郎先爲獨舞，或於最後始出場。卽以後改變，亦不過把蘇中郎改爲『阿叔子』而已。」已混蘇中郎與踏謠娘爲同劇異名，——一也。訴寃與毆鬬兩場，各佔時間幾久，雖不得其詳，但明明尙有第三場在，而誤指蘇爲最後出場，——二也。後來改制，明明加情節，加脚色，加第三場，不得謂之改稱呼而已；其去單人歌舞，距離太遠！更不能誤認此爲當時戲劇之一種「規定」，及我國初期戲劇之「特例」；對於崔記原文，不可任情抹殺，——三也。

周貽白中國戲劇的起源和發展文內，因崔記對踏謠娘劇有「及其夫至，則作毆鬬之狀」二語，遂曰：「當爲蘇中郎追上場來，因而發生毆鬬。這形式，毋待說明，仍是角觝戲的結構。」又稱「角觝戲的踏謠娘」云云。四十餘年前，王考基於「斷代限體」之錯誤，曾指漢代「女媧洪厓」及「東海黃公」

二劇爲角觝而敷衍故事，指魏劇「遼東妖婦」爲「角觝之餘風」。自是以來，所謂「角觝」意義乃無限大！足可包羅萬象。此一概念且深深注入近代古劇研究者之意識中，牢不可破！對於古伎之表演形式，多方攀附，無往而不「角觝」之，或「餘風」之；祇拈表皮，不揣骨肉；祇掠形影，不探精神；生搬硬套，一口咬定；做來非常省力，一若事屬本然者，可謂偏矣！竊憂此偏不扶，古劇研究之事必無濟，深可歎惜！試看夫妻打架之情節，見於古今之戲劇中，乃極平常事。設祇憑此一點之涉及，並非全劇以夫妻打架爲重要關目，作突出表演，則又何從遽判其戲爲角觝戲？今日眼前人人尙得看到之京戲，如天雷報、翠屏山、打花鼓、烏龍院、風流棒等，皆有夫妻打架情節在內，豈皆角觝戲，或「角觝結構」，或「角觝傳統」歟？同一夫妻打架，在近代劇內，便無傷其爲戲劇；在唐代劇內，必遠遠放之於六七百年前之角觝伎中，彼此歧異乃爾，非「斷代限體」之蔽而何？周氏對於如此之偏斷，猶曰「毋待說明」，其自信之堅可見。實則雖曲爲之說，亦難使人明也！周氏文內論「優孟衣冠」，曾反對「祇是從形式上看問題」。此處等而下之，僅從形式上之一點或一線去看問題，豈不更覺偏頗！

(丙)音樂——舊書曰「河朔演其曲，而被之管絃」，正指音樂也。崔氏所謂「每一疊」，是歌之疊，當亦卽樂之疊。疊，在大曲多遍或曲子重頭中，原皆有之，惟此則當指重頭之所有。自隋以

來，向以此類「俳優歌舞雜奏」屬之散樂。散樂，乃音樂於應用方面之名稱，非性質上專門有一種樂，特曰「散樂」。詳見五章音樂。通典謂「散樂非部伍之聲」，卽謂在有唐一代，凡不依十部樂、坐部伎、立部伎等之規制，而於淸樂、胡樂，大曲、小曲，乃至里閭邊鄙之聲中，因事制宜，雜採並用之謂也。踏謠娘是河內故事，或原用河北之地方音樂，故曰「謠」。周史指唐代曰：「這時期，也許在未爲人知的民間，已具有以唱詞爲主的簡陋的戲劇了。如踏搖娘之傳自河朔，卽其一例。」若係地方音樂，則用大曲之可能性大減！殆仍採雜曲重頭之制。律呂正義後集四五及四七，所載淸初笳吹樂章中，尚有不少唐樂曲名，踏謠娘其一也。其歌辭由滿文譯爲漢文，共作三遍。次遍題「頌禱詞」，末遍題「慢歌」，各注「與踏搖娘同調」，而辭義則首尾一貫。故知其以三遍爲一套，前二遍皆譯作四言八句，「慢歌」譯作七言三句。見附錄。唐樂旣不傳於中土，何以尚多流變於滿洲之笳吹中？其樂於唐宋燕樂之成分，究尚保留若干？亟待專家硏討。

(丁)歌唱——此劇在歌唱方面，有兩大顯著之特徵。首曰有具體之和腔。據崔記：所歌誠不止一疊，惟究不知共有幾疊。和腔發於主腔畢一疊之後，而不插在主腔中間。就「踏謠，和來！踏謠娘苦，和來」之二句言之：「和來」完全是聲，無義。夢粱錄一有「雜劇色打和和來」語，參看下文討論問題五。「踏謠」與「踏謠娘苦」，對劇情及表演正相切合，則各有意義。辭格方面，或認爲二言與四言，

或認爲四言與六言，皆可。其爲長短句而非齊言，則同。和腔之辭既係雜言，則主腔之辭，亦有爲雜言之可能，難以偏斷爲齊言也。許史篤信唐戲曲必爲大曲，又見唐大曲傳辭多爲五七言詩，遂曰：「踏搖娘、大面等戲曲，今雖不傳，然可由此推知，亦必爲七言五言等句矣。」此亦盛唐時即已有長短句詞之一證。唐聲詩與長短句詞中之有和聲者，今日傳辭尚多；唐大曲中之有和聲者，惟敦煌曲內有明例。至於唐劇曲中之和聲，因今日唐劇之脚本與曲辭已完全不傳，實不易見。下文蘇莫遮戲，有張說辭，備和聲，亦有爲大曲之可能。而崔記竟能留此一鮮明之例證，俾吾人於千載之下，猶得其啓示，誠可幸也！周史論踏謠娘曰：「其樂曲或出相和歌辭叢逃行之類，亦即近代弋陽腔的接唱尾音的濫觴。」周氏在中國戲曲論叢中，言之尤詳。按接唱尾音，用於北曲，曰「高腔」。川調內變本加厲，接唱不限於尾音，有時簡直另唱，而不限於接唱，喧賓奪主，尾大不掉，絕非崔記、舊書所載踏謠娘歌唱之情形矣。然今日改進以後之川劇，依然以司樂者多人，在旁幫腔歌唱，正千年以前踏謠娘劇中，「旁人齊聲和之」之遺法。不圖此第七世紀之古歌制，依然活躍於今日；則今人更不應忘却踏謠娘，尤其不可以未進化之歌舞戲隨便想像之。崔記所謂「旁人」，疑亦司樂之人。否則須另備一班幫腔人，在旁承應，毋乃太費！至其第二特徵，乃指所唱之辭必爲代言體，而非敍事體。因崔記曰「稱冤」，舊書曰「乃自歌爲怨苦之辭」，已均非代言不可。此層尤爲重要！下文另詳。

(戊)舞踏——唐人本以「踏」爲簡單之舞。「踏曲」謂循聲應節，以步爲容也。如段成式酉陽雜俎前集五，僧謂尼曰：「可爲押衙踏其曲也，因徐徐對舞。」下文曰：「曳緒回雪，迅赴摩跌，技又絕倫！」顯已非簡單之踏步，然其始仍曰「踏其曲」耳。此劇之舞踏，早甚於劇名第一字——「踏」，而此字實有其重要與特殊之意義在。倘無舞踏，固不成其爲踏謠娘，倘其舞踏無特殊姿態之表現，在盛唐歌舞空前發達之際，於千歌萬舞、無數俳優雜奏中，何以偏取大面、鉢頭、窟礧子及踏謠娘四伎，代表其餘一切，推爲散樂之四特例歟？通典、新舊唐書等既如此載，後世遂遵用不改。每提及唐之散樂，輒舉此四事以見例。舊唐書儒學傳下，郭山惲傳曰：

> 中宗數引近臣及修文學士，與之宴集。嘗令各效伎藝，以爲笑樂。工部尚書張錫爲談容娘舞，將作大匠宗晉卿舞渾脫，左衛將軍張洽舞黃麞。

通鑑二〇九載中宗景龍三年語，略同。張錫在中宗前爲此舞，應即摹擬劇中舞姿之特點而已，未必演其全劇。必其舞姿確有特點在，然後始可以單獨摹擬。黃素中國戲劇脚色之唯物史觀的研究，謂「像這樣張錫所舞的，便也是那著婦人衣，徐步行歌的踏搖娘了」，誠然。惟張錫作片段之舞而已，並未演戲，不足爲當時男優扮踏謠娘之事例。因此戲流行民間，而舞姿可觀，衆所熟習，故張臨時以此承應而已。渾脫舞乃唐代名舞之一，曾與多方面之樂曲相配合，在崔記曲名中已屢見之。詳下文蘇莫遮劇。黃麞舞爲盛唐健舞之一，亦見崔記，均非凡伎也。

諸文臣於「至尊」前效蠻獻伎，選用及之，亦足反映其舞之必不凡。唐內史於郭傳所舉此三舞之前曰：「楊再思爲高麗舞，國子祭酒祝欽明爲八風舞」，而總結曰：「諸人舞態愈工，醜態愈露。」乃謂諸人以大臣效伎人所爲，媚君邀寵，故醜，非謂諸舞之態醜也。崔記上文曰「徐步入場行歌」，曰「且步且歌」，應皆謂入場之時如此，並非始終徐步行歌而已，可斷言也。隋書音樂志述文康樂，演庾亮生平，有行曲單交路，舞曲散花樂之分。「舞」前有「行」，亦卽表演，乃歌舞戲之規模。

（己）表演——崔記曰「作毆鬭之狀」，曰「調弄又加典庫」，皆非舞蹈所能表達，其有科泛之動作無疑。曰「銜怨」，曰「稱寃」，曰「笑樂」，皆未必限在歌辭歌聲之中，同時必有面容、手勢、身段等之表情，亦無待言。舊書所紀曰：「河朔演其曲，而被之管絃，因寫其夫妻之容。」蓋謂聲在管絃，而容在表演，依曲以演容，非謂以管絃寫容也。劉賓客嘉話錄謂「乃爲假面，以寫其狀」，是另一問題，下文討論之。試看天寶年間常非月詠談容娘詩全唐詩七。曰：

舉手整花鈿，翻身舞錦筵。馬圍行處匝，人簇看場圓。歌要齊聲和，情教細語傳。不知心大小，容得許多憐！

次句可見舞姿，已絕非「徐步行歌」階段。首句雖亦可歸入舞姿，但以認作科泛爲是。花鈿待整，或在毆鬭之後，或在典庫調弄之中。常詩露此一斑，吾人可見其餘。周氏中國戲曲論叢指崔記之述

此劇曰「此一段材料的重點，實在其所唱的聲腔，而不在其扮演的形式」，未免淺視崔記，亦誤解此劇矣。晚唐韋蟾句：「爭揮鈎弋手，競聳踏搖身」，認爲「搖」，不認爲「謠」，唐人看法已不一矣。蔣伯濟等小說與戲劇十一指此劇曰：「大概這時的戲劇，已知道化裝，動作上也有相當的研究。但都是帶唱帶做的，還脫不了原始歌舞的形態。」夫「帶唱帶做」，正求之不得，非如此不算眞正戲劇。唱與演若不合於一人，乃類「打連廂」之原始方式；唱與演若不統一於感情，將何以致戲劇效果？此言非知言矣！蔣祖怡詩歌文學纂要論詩歌文學與表演文學之合流，亦引崔記述此劇；而下文緊接曰「但是這兩者指詩歌與表演眞眞的合在一起，且信而有徵的，當在宋代。宋代以後，又變成兩者混合的一種獨立之文學了」。足見蔣氏對此劇中歌與演之合一，尚認爲不眞，崔記及舊書等所述，尚不算「信而有徵」。惜蔣氏書中，並未說明宋代究竟何戲之歌與演如何合一，方算得眞，非本劇所能及；又未詳明宋代究竟何種典籍及其如何記載宋戲，方算「信而有徵」，已超過崔記、舊書等之上。而此種「合一」與「混合」之嚴格區別究竟何在，蔣氏亦並無確旨，——蓋附從王考，徒託空言而已。蔣氏書中，將夢粱錄所記「按曲子」情形，參軍色以竹竿拂子作口號致語，勾放隊舞與雜劇之情形，誤認爲動作歌唱聯合起來，並曰「所以說詩歌文學與表演文學之合流，始於宋代，是不會錯誤的」。可參看四章四節論戲內戲外之分以辨之。

黃葆眞增補事類統編四四音樂部「舞」有曰：「談容娘臘䠥爲姿，張淨婉風流可掬。」上句注引

唐書郭山惲傳語而已，指「踏謡」爲「蹴躡」，並無依據，乃括二字以與下句之「風流」偶耳。「蹴」與「躡」，皆狀足跛難行。此二字豈是談容娘舞之姿態！讀者不可誤信。近人楊憲益零墨新箋柘枝舞的來源末云：「處容舞我疑惑就是談容娘或踏謡娘舞。」楊氏因名稱上一「容」字相同，便不顧實質，而相牽混，不可。

（庚）說白——常詩「歌要齊聲和」，與崔記所述正合；而「情教細語傳」五字，乃踏謡娘劇有道白之的證！所謂「細語」，疑指旦脚之雌音，並非低聲。因據常詩，看場露天，不若後世之戲院建築，能於聚音；若低聲，便近於無聲，何能傳情？白居易詩寫中唐演義陽主之合生戲，謂「名情推阿軌，巧語許秋娘」。秋娘乃旦脚扮公主，「巧語」即說白，與此「細語」正同。詳下文義陽主。即捨常詩，而專驗崔記，亦明示此劇有道白。或呼「郎中」，或云「阿叔子」，皆非由道白出之不可。若定指在歌辭歌聲中如此呼云，豈不勉強之甚！即如在毆鬪、調弄諸複雜動作中，謂之兼有唱白相配合則可，謂之有容無聲，固然不可，即謂之全限於唱，而始終不道一句白，殆亦爲不可能之事。蓋全劇之表現，既如此複雜，早已超越初型歌舞劇性質之上；其必有表情與說白兩項之輔翼，業經跨入後世戲劇之階段，乃水到渠成，極其自然之發展。吾人苟非主觀上絕對不信我國在第七世紀，能於產生如後世之戲劇者，對於崔記與常詩之表示均已明明白白，事實具在，即不必再堅持否認。如許史曰「這時玄宗時。新曲，大半

歌而兼舞，間演故事，已與今日戲劇略有相類；所異者，有唱而無白耳」。盧論二完全用許說，並綴其後曰：「究竟不是成熟的戲劇罷了！」二家之說，雖不專指本劇而言，正對於一般古劇漫無理由，作此種硬性否定之明例也。近人楊鴻烈中國文學雜論曰：「優以調謔爲主，是樂人的；巫以歌舞爲主，是樂神的。後來傳到北齊，纔將說白歌舞，合成一事，組織成功一種極簡單的演故事的歌舞劇。」楊氏於北齊戲之體會，雖尚未深入，惟已認明其有說白，並與歌舞合成一事，以較許史、盧論，便是炯識。

旦之於淨，男角演則稱「郎中」，女角演則稱「阿叔子」，未知何說。唐人妻稱夫曰「阿叔子」，亦未詳。三字疑配合劇中故事而來，而故事之詳則不傳。司空圖障車文，爲婚禮中一種俚俗之祝語，有曰：「二女則牙牙學語，五男則雁雁成行。自然繡畫，總解文章。叔手子已爲卿相，敲門來盡是丞郎。」曰「叔手子」，或與「阿叔子」乃同一稱謂，俟考。

（辛）化裝——唐韋絢劉賓客嘉話錄曰：

隋末有河間人，皻鼻，酗酒，自號「郎中」。每醉，必毆擊其妻。妻美，而善歌，每爲悲怨之聲，𢱢搖頓其身。好事者乃爲假面，以寫其狀，呼爲踏搖娘，今謂之談娘。

此段文字，有無訛脫，不可知。姑照原文檢討：所謂「好事者」，當指非優伶之演員，且必爲男子；

歌而兼舞，間演故事，已與今日戲劇略有相類；所異者，有唱而無白耳」。盧論二完全用許說，並綴其後曰：「究竟不是成熟的戲劇罷了！」二家之說，雖不專指本劇而言，正對於一般古劇漫無理由，作此種硬性否定之明例也。近人楊鴻烈中國文學雜論曰：「優以調謔爲主，是樂人的；巫以歌舞爲主，是樂神的。後來傳到北齊，纔將說白歌舞，合成一事，組織成功一種極簡單的演故事的歌舞劇。」楊氏於北齊戲之體會，雖尚未深入，惟已認明其有說白，並與歌舞合成一事，以較許史、盧論，便是炯識。

旦之於淨，男角演則稱「郎中」，女角演則稱「阿叔子」，未知何說。唐人妻稱夫曰「阿叔子」，亦未詳。三字疑配合劇中故事而來，而故事之詳則不傳。司空圖障車文，爲婚禮中一種俚俗之祝語，有曰：「二女則牙牙學語，五男則雁雁成行。自然繡畫，總解文章。叔手子已爲卿相，敲門來盡是丞郎。」曰「叔手子」，或與「阿叔子」乃同一稱謂，俟考。

（辛）化裝——唐韋絢劉賓客嘉話錄曰：

隋末有河間人，皺鼻，酗酒，自號「郎中」。每醉，必毆擊其妻。妻美，而善歌，每爲悲怨之聲，輒搖頓其身。好事者乃爲假面，以寫其狀，呼爲踏搖娘，今謂之談娘。

此段文字，有無訛脫，不可知。姑照原文檢討：所謂「好事者」，當指非優伶之演員，且必爲男子；

（壬）劇場情形——劇場緊要部分，一般包含演臺與看場。上文既引常詩，不妨即以常詩為依據，連類論之。「錦筵」所指乃樂棚，露天劇場中所設有棚之戲臺也，詳六章首節劇場。露天看場之情形，於常詩之頸聯中略可窺見，惟仍覺模糊。觀衆似乎立觀而無座。人羣從三面簇擁演臺，自然成半圓狀。「馬圍行處匝」，可能謂環繞看場之外圍，原有通道；觀衆騎馬而來者，便沿此道以繫馬，至於周匝，人馬之多可知。此項揣測，未知中否。

（癸）效果一斑——常詩末二句：「不知心大小，容得許多憐！」乃此劇效果之一斑也，而用意則甚婉曲。唐人謂「憐」，大都是憐愛，少言憐憫；此處於二義兼而有之。常氏肯定觀衆對於劇中人，因透過演員之伎藝，已人人皆具憐憫；而對演員，則賞其色藝，又人人皆具憐愛。欲形容其加憐之深厚，遂不覺問演員曰：「心腸寬窄，究屬如何？對於觀衆所發之無限矜憐與愛慕，果能全然領受乎？」施肩吾舞女詩「買笑未知誰是主，萬人心逐一人移」，類此。於此知演員必為坤角，崔氏所謂「一婦人為之」也；又知所發憐愛是兼對劇中人與演員之雙方者，所獻之伎定是戲劇，非無故事之歌舞所能致。自來觀衆因坤角表演之心理感應，顯然不同於對男角，古今一轍。何況唐代女優之社會地位一般不高，詩人對於演員身世之同情心，此時固可能油然而發，交織於其間耳。於此並覺常氏詩題中「談容娘」三字，乃演員之代名，非指戲劇名，亦非指劇中人蘇家婦。猶之唐人稱善歌樂世曲者曰

「樂世娘」，見賀朝詩。稱善歌杜韋娘曲者曰「韋娘」。見馬祖常詩。

以上十點，有言之不能詳者，則限於資料；有已略參臆測者，但十九皆鑿鑿有據，且所測亦在常情中，未涉妄誕。近人杜環中國戲劇之價值，劇學月刊一卷十二期。對於巫覡俳優之爲戲劇起源，曾認爲證據太薄弱，未足證實，因曰：「不但此也，卽至後來的蘭陵王、踏搖娘，以及隊舞、轉踏等，究竟和今日的戲劇有無直接的血統的關係，也因爲同樣的原故，使我們不敢斷定。」夫隊舞與轉踏，祇有歌舞，並無故事，杜氏以與蘭踏兩劇並舉，原覺不倫。至於在戲劇上，何謂「血統關係」，其解釋恐亦難於統一。惟上列十點，畢竟在杜氏所謂「證據」方面，已較爲充足，正可經過此一番新考驗後，而取得新結論。願過去對於踏謠娘劇已曾有論斷者，重加研討，以覘過去之論斷與此十點間，有何抵觸，究竟應否修正，並如何修正。周貽白中國戲曲論叢曾曰：「中國戲曲的具體形成，據今所知，在北宋時的東京，始有勾闌表演目連救母雜劇。」但周氏又曰：「其形式如何，已無從考知。」既然「無從考知」，則所謂「具體」者，當無從說起。今於踏謠娘則不然：先因其可得而考知者如此，然後始斷其在戲劇之構成上，已經「具體」，並非「無從考知」之「具體」也。

十點既陳，全能與具體之說，已較爲鞏固，乃得進而剖析問題，辨別是非。如此，從正反兩面，互相印證，於全能與具體之說，庶幾益爲充實耳。

(一)「謠」與「搖」非一事。——崔記曰「踏謠」，「踏」指舞，「謠」指歌；並解釋曰「以其且步且歌，故謂之『踏謠』」，義甚周匝。舊書曰「踏搖」，「踏」指足，「搖」指身，專門言舞，不復及歌。溫庭筠觀舞妓詩「搖踏動芳塵」，亦如此。且所謂「每搖頓其身」者，思之亦非美姿，難詡舞容，未若崔記所主之名義兼善也。晚唐韋蟾句云「爭揮鈎弋手，競聳踏搖身」，可知其實在不美。顧此二名皆有說，並非偶然。且自通典起，以後之稱此劇者，都不遵崔記，而用「踏搖」。所見惟宋樂史太眞外傳中，尙作「踏謠娘」。通典作「搖」，必有所據，不能詳。豈所據者更早於崔記歟？抑僅對崔記立異而然歟？

(二)「娘」與「郎」非一劇。——踏謠娘以旦爲主角，乃悲劇，包含社會問題，意義深而價值高！蘇中郎以丑爲主角，趣劇而已。一出北齊，一出北周。雖「蘇郎中」與「蘇中郎」同嗜酒，故事有部分相像，實係兩劇，段錄明明分述，不容牽混。崔氏於踏謠娘劇之演出，增加典庫調弄一場，尙且斥爲「全失舊旨」，何況合併此二劇爲一乎？離之則雙美，合之則兩傷！譬如今日京劇中，武家坡與汾河灣，女主角同是寒窰受苦一十八載，但各有其故事與主題在，詎能合而爲一！何況兩唐劇間之差別，尤大於兩京劇間之所有乎！近人不察，強認此兩劇爲一，致造成種種矛盾，猶以爲經過考據應爾，其實左矣。詳下文蘇中郎。

(三)歌舞融合一身。——踏謠娘之表現情形，不比見於敦煌石室之文獻，近代始經發現；凡往籍所載，早已濡染耳目矣。顧以積學之士，作淹貫之談，而遺之若無物，誠所不解！如首章去蔽，曾引西河詞話二，論我國戲劇之進化，謂古歌舞不相合，歌者不舞，舞者不歌；金連廂則演者不唱，唱者不演。必至元劇，始歌者、舞者，合爲一人。毛氏未必不知唐伎有踏謠娘，而言之如此，是其意中，固否認踏謠娘爲歌舞合於一身也，則又何以解於崔記之「徐步入場行歌」，與夫「且步且歌」之二語歟？毛氏從古歌舞，歷敍至明傳奇，有種種不同之制度，而結曰：「此種移踪換跡，以漸轉變，雖詞曲小數，然亦考古家所當識者。故先敎諭曰：『世人不讀書，雖念詞曲亦不可，況其他也』！」毛氏言外之自信讀書如此。然當毛氏時，崔記之足本尚流傳易覩，不比今日祇見殘本而已；於踏謠娘之制度如何，毛氏何以獨始終避而不論歟？演者、唱者隸於一事，歌者、舞者合爲一人，踏謠娘劇已點點滴滴，切實做到；元劇制度亦如此，不過是依循傳統，設若其以前果曾中斷者，則亦爲「復古」而已，不能代矜創獲也。毛氏謂唐人作柘枝詞、蓮花鋋歌，則舞者所執，與歌者所措詞，稍稍相應。然今日得見之唐柘枝歌辭，共祇四首：薛能三、無名氏一，內容絕未及柘樹之枝。各方資料所示，在柘枝舞者手內，並無所執。蓮花鋋歌未見其辭，岑參「舞如蓮花北鋋歌」並非唱辭，其中亦未云舞者執蓮花。毛氏習於唐代歌舞之辭容種種，或另有所據歟？

(四)歌舞適應故事。——上文說明唐代歌舞劇與全能劇之分，在前者於歌舞以外，或有白無

科，或有科無白，後者則彙備有樂、歌、舞、演、白五事。王考理解踏謠娘爲歌舞戲，故曰「有歌有舞以演一事，……不可謂非優戲之創例」，但未詳其爲全能戲，（周史僅目爲「民間簡陋的戲劇」，如上文注中所引，亦同王考之失。）遂僅分唐劇爲歌舞劇與話劇二類。而意中又想像唐之歌舞劇必用大曲多遍之樂制，（王氏唐宋大曲考曰：「大曲動作均有節度，與戲劇之自由動作，不能相容。」又曰：「大曲一定之動作，終不足以表戲劇自由之動作。」又觀王氏在戲曲考原內，檢討大曲之文字，亦可知。）於是曰：「唐五代戲劇，或以歌舞爲主，而失其自由；或演一事，而不能被以歌舞。」失其自由，謂爲大曲之樂制所限也。此於宮廷中，習用富麗堂皇之歌舞，其進一步所演之歌舞戲，或不免如此；若地方戲，則未必然。踏謠娘之樂與歌分若干疊；究係大曲多遍？抑雜曲重頭？本難判定。蓋從唐宋普通大曲看，並無用和聲之痕迹存在，而踏謠娘所歌，卻有「旁人齊聲和之」之事，原可信其所用並非大樂與大曲；徒因敦煌曲內鬬百草大曲，每遍有「喜去喜去覓草」之和聲，打破大曲無和聲之常例，遂不能肯定其必非大曲。但從民間故事、地方戲劇、原非宮廷戲劇一點推測，所用亦必以地方音樂爲多，則仍當信其非大曲，上文所以斷爲同調重頭之多疊者，正以此耳。茲再試從歌舞兩方面，加以檢討。

踏謠娘之歌唱，爲適應故事之需要，可以入場便歌；（大曲之歌舞，多從樂之中段起。）於每疊歌畢，又可以由旁人大唱和腔；毆鬬狀後，與典庫調弄前後，或仍有歌：初無王考所謂「失其自由」者在也。

舞蹈方面，爲適應故事之需要，可以歌而不舞，但徐步而已；入後之舞，可能滲入表演科泛；在舞蹈之外，又明明有毆鬭與調弄：亦初無王考所謂「失其自由」者在也。王考又曰：「宋金時或當已有代言體之戲曲，而就現存者言之，則斷自元劇始。」查踏謠娘之唐歌辭雖不傳，崇文總目內，有周優人曲辭二卷，或曾載之。但必屬代言，已略見上文，代言體初不必俟宋金元劇始有。茲更可得而言者：其劇既兼備五事爲全能，本已不同於一般歌舞劇之以歌舞爲主；卽使退一步承認其果仍以歌舞爲主，但此種歌舞，已能適應故事之需要，隨同向前發展，更不等於王氏假想中一種必用大曲而受其節制之初型歌舞戲明矣。何況元劇在許多曲牌相聯之套曲制度中，亦何嘗不受限制！以言「自由」，實未必多於唐劇在多遍大曲中所有。彼此情形，可云一般。故唐劇與元劇之眞正差別，並不在此，僅從踏謠娘一劇之情形，已得判明其爲爾矣。

以上云云，尚是較深看法。更就歌舞適應故事之淺處言之：有人並踏謠娘之屬於歌舞戲一點，亦絕不理會。姑舉一二例。踏謠娘之「踏」與「謠」，俱非憑空存在，而實附麗於故事。故事之說明，在崔記與舊書云云，已可謂既顯且著。乃論者每每不顧，仍以普通之歌舞視之，多所推衍，誠不可解！近人張壽林再論踏歌歌謠周刊三卷八期云：「踏歌的風俗，在古代既然是這樣的流行，我想一定有許多風俗或歌舞，是由它演變來的。最顯明的，如踏搖娘和踏鷓鴣……。踏搖娘是唐時

的散樂，以其且步且歌，故曰『踏搖』，這顯然的和踏歌相類似。」張氏既謂踏謠娘「顯明」由風俗變來，卽不啻認其由民間故事變來之一點尙不够顯明；張氏又謂其「顯然」和踏歌相類似，卽不啻說明其與戲劇相類似之一點尙不够顯然。在舊時封建家庭中，夫虐其妻，確可以謂之風俗，風俗原爲民間故事之本。惟張氏所謂「風俗」，乃專指簡單之踏歌而言，終與故事無涉耳。如張氏說，乃對於踏謠娘劇，完全不感覺其會演故事，而一意強調其爲踏歌而已。既如此，在崔記、通典、段錄、唐書等，論歌舞劇中所見「踏謠娘」三字，直與太眞外傳所用者相同，猶之曰「歌舞女」而已；事實上果如此乎？抑不如此乎？當不俟辨而後明矣。李嘯倉宋元戲劇雜考內釋「踏爨」，引崔記述踏謠娘全節，而曰「所謂『踏』者，當爲歌時以足踏地爲節之意」。按推求「踏」字之始義如此，則可；謂在踏謠娘，在「踏爨」中，仍然如此，則不可！歌時以足踏地爲節，乃歌舞之原始形式。「踏爨」一辭，分明示「踏」義同「演」，謂演戲、串戲也。論其伎藝發展之進度，超「踏地爲節」已遠甚！而仍事牽合，遺其眞象，結果無非滋生誤解而已。若僅取其「踏地爲節」一點，又何必引崔記此節全文？崔記此節全文之重點，又豈在表示其「踏地爲節」乎？然而對踏謠娘作如此想像者，固猶不止如張、李二氏而已也，續觀下文可知。

（五）完全中國北方伎。——唐之踏謠娘，乃承襲北齊之踏謠娘而來，並非創作，乃衆所公認，應

可確定。北齊之踏謡娘，如上文所云，乃民間故事與地方音樂所合成之地方戲劇。徐史云：「不知是否齊周已有此戲，抑唐代採取齊周之事而演之。」蓋忽於崔記之文。魏齊周三朝之統治者雖非漢族，但轄地以內之人民，仍十九爲漢人也。在文化上，漢人當仍保持其地方性之潛力與主力。以現有資料而論：此伎並無外來或模倣外伎之任何迹象可指，不比合生或鉢頭也。乃近代學者，震於印度文化、西域音樂予我影響之大，看中國之文藝幾乎件件均有其外國淵源。有時傾向偏頗，言過其實，失之誇誕，使人難信，反而擴大懷疑而已，已如首章去蔽一節所云。王考於指明鉢頭出西域胡人後，續曰「或北齊時已有此戲，而蘭陵王踏搖娘等戲，皆模倣而爲之者歟」？雖曰尚是假想，以疑問出之，未曾肯定，但王氏主觀上，因外國音樂於此時頗入中國，遂覺外國戲劇當與之俱入中國。王考第一章語。此一觀點，已牢不可破，於是用鉢頭居間，從上下兩端，挑起其他二伎，一並屬之於外國系統，殊違「實事求是」之原則矣。參看首章溯源節(乙)北齊。王考之後，青木史一步一趨，並稱三伎曰「或受西域文化之影響」。如此籠統其辭，輕輕交代，自覺省事，奈踏謡娘劇之眞實情況，已昭昭於史乘間，絕不如此，無從抹殺何！

王氏青木氏主張雖不切事實，然猶託於情理也；乃偏頗更有甚於二家，而或已在情理外者，則近人劉大白與許地山之說是也。劉氏中國戲劇起源之我見文學週報二三一期。承王考上項主張，認定

本劇乃模仿西域傳來之鉢頭戲而後作，謂之「從模仿進於創造」。實則劉氏於意，仍偏重其爲模仿，故曰「所以中國底戲劇，可以說不是中國人自己所產生的」。未思此在王氏僅爲假想，爲疑問而已；劉氏遽此種動搖未定之基礎，竟建樹一空前沉重之結論，謂中國文化不足以自己產生戲劇，其危孰甚！其誕孰甚！此乃劉氏之意造，設有隕越，王氏且不能代爲任咎矣。劉氏又曰：

> 西洋底戲劇，在希臘時代，早經盛行；而中國獨不能早早產生戲劇，似乎是一件怪事！……中國自漢以後，文學作品既以文言文爲正當的工具，而排斥語體文，所以必須用語言作對話工具的戲劇文學，不能自行產生。一定要等文化低於漢族的鮮卑民族進來，用不慣漢族底文言的，纔會創造出原始的戲劇來。試看「踏謠和來，踏謠娘苦和來」的侮辱和詞，明明是當時的白話，就可知道，戲劇底所以不能產生於漢族文人之手，而反產生於外來異族之手的緣故了。到了唐代，漢族文化統一了，戲劇又無甚進步。直到金元異族進來，又是用不慣中國底文言的，戲劇纔發達起來。以後證前，這戲劇所以起源於異族的原因更明顯了。

夫生活安定以後，卽需要娛樂，乃人類一般之本性；以歌舞戲弄等充實娛樂，乃人類一般之本能。我漢族、人類也；文化縱低，在漢以後，乃並失此本性，而絕此本能歟？其誰信之！劉氏既承認漢族文化高，而鮮卑金元之文化低，爲欲自圓其漢族不能自創戲劇之說，竟不惜肯定戲劇乃低等文化之產物，並非高等文化之產物，可謂駭人聽聞！然則希臘能於早期卽有戲劇，究竟算文化高而可羨

歟？抑算文化特低而可歎憫歟？誠不可解。夫先後來華之鮮卑金元諸異族，既因不慣用漢文，而始在中土用語言以編造戲劇，不知其所用者，乃其本族語歟？抑漢語歟？所編供其本族僑民自賞歟？抑供我漢人賞歟？倘用其本族語自編自賞，則與不慣用我漢文，曾何干？今確知關白馬鄭，皆漢人，非契丹蒙古人也；皆劇作家，非劇譯家也；皆自用漢文、漢語寫劇本，漢宮秋、梧桐雨等劇，皆純爲漢族文化之產物，無論內容與形式，舉非譯自契丹或仿自蒙古也。若謂契丹蒙古先自編造雜劇，而我再譯之，則向來不聞有其人其事也。又安見由異族來華，不慣用漢文，而始產生元劇歟？誠如劉氏言「以後證前」，當知北齊之有劇，亦初不因鮮卑人來華不慣用漢文之故，明矣。夫戲劇脚本，適應宮廷需要而編，同時亦適應民間需要而編。多數乃戲場瓦社與書會中之產物，並非應殿廷之試策，或獻主考之溫卷，或科舉場屋中之制藝，事實上可云絲毫不受文言文之限制。自漢之後，以迄明清，文言文縱居正統，但上而帝王，下而百姓，人人當娛樂之時，又孰曾對語體有所鄙薄，而不屑觀賞者？則謂我文言文足以阻礙戲劇之產生一層，將從何說起？如「踏謠，和來」，「踏謠娘苦，和來」之和聲語句，在所傳漢魏六朝之樂府歌辭中，不知凡幾，舉不勝舉！又安見惟此踏謠娘劇之和聲辭方合乎戲劇文體之需要歟？劉氏認爲唐代文化統一，戲劇便無甚進步，又將何以解於明代文化統一，而傳奇之大興，同時雜劇亦盛行？如北西廂等。我國自漢以後之戲劇眞象如何，尤其唐代戲劇

之實況如何，究不知劉氏曾詳考否，所依據者又如何。若徒限於王考首章所舉之十五單位而已，而遽下斷語曰：我漢族不能自有戲劇，乃文化高；同時不能早有戲劇，又為文化低：可謂剌謬之甚矣！劉氏以一時之文藝作家與文藝批評家，徒因囿於王考成見之故，對於踏謠娘一劇體認未確，竟演變出如許離奇之誤解，所構成者不但為戲劇方面之嚴重問題，且為文化問題、民族問題，不容恕置。今人信劉氏所述漢族文化不足產生戲劇之謬說者雖不多，若信我國戲劇或戲曲至元代而始完成者則大有人在！然此二者之間，頗相關聯，影響甚大，有不得不辨者矣。

許地山梵劇體例及其在漢劇上底點點滴滴之注文曰「看來踏謠娘也是萬歲樂底別名」，又曰「唐時樂歌，從西域傳來底更多！在詞曲裏可以找出些痕迹底，如穆護沙、踏謠娘、蘇莫遮、霓裳羽衣曲等是」。許氏指此劇亦由西域傳來，乃本於「詞曲裏可以找出些痕迹」，但言之不詳。踏謠娘之有此項痕迹，在詞曲中，究在何處？實不易找。而消息透露：許氏所以如此主張者，乃在其認踏謠娘為萬歲樂之別名一點耳。許氏據明方以智通雅，謂隋九部樂之龜茲樂內，曾合併有突厥樂。龜茲樂二十曲之第一曲，為萬歲樂，即原屬突厥樂。又據通雅引朝野僉載云：「唐閻知微與突厥默啜，連手踏萬歲樂於城下。按為趙州城。陳令英按為趙州守將。在城上曰：『尙書為戎踏歌！』」遂認「踏歌」即踏謠娘，踏謠娘即萬歲樂，而萬歲樂踏謠娘乃俱由西域來矣。展轉牽附，一至於此，

可云離奇！通雅不過因釋「踢」字，始兩曲連引，並無兩曲爲一曲之意。按「萬歲樂」之曲名，甚爲普通，幾乎歷朝皆有。突厥固可能有其萬歲樂，唐朝亦何嘗不能有其萬歲樂！閻知微所踏，亦可能屬唐曲也，武后有鳥歌萬歲樂，見通典及新唐書禮樂志等。卽令閻氏所踏，是突厥曲矣，却與踏謠娘何干？又安知其二者爲同曲異名歟？夫踏歌本屬原始伎藝，任何民族皆善爲之；非突厥所獨能，或中國所獨闕。我古語所謂「手之舞之，足之蹈之」，豈亦皆來自外國乎？使唐踏謠娘果來自突厥，而非北齊所傳之舊伎，又將何以解於上文所云之故事、音樂種種？不能謂凡此種種，皆不可靠，或可不顧也。使踏謠娘之來自西域，並非地方樂舞與故事之結合物，自北齊卽然；亦當舉出切實可靠之論證。此二者之間，絕非風馬牛之萬歲樂，或有如布帛菽麥之普通「踏歌」所能爲之聯繫者。自來對於唐踏謠娘誤解之甚，殆莫過於許氏此說。亦正可見唐劇之與近人，其間隔膜之甚！此種情形固不僅於踏謠娘一劇，或限於許氏一人爲然矣。

惟許氏文內論踏謠娘之和聲有曰：

「和來」，欠解，想是歌中延聲。我少時，在廣東徐聞，曾理會那裏的歌戲，每以一男一女對唱，爲夫婦爭吵狀。歌唱之後，每有「和來」「和歸」等聲。徐聞爲漢唐舊縣，想其地所謂「歌戲」者，必係踏搖娘之類。

倘許氏之說確，可見踏謠娘雖爲當時北方之伎，而流行極遠！已達海南之徐聞，迄今猶有所保存。未知事實果如此否，特爲提供讀者，顧舉更多之資料，詳加研究。周貽白中國戲曲論叢曰：「踏搖娘是北方的產物，以後又如何傳到江西，而成爲弋陽腔，這也是無法尋得材料，而把這問題搞通的。」倘許氏之言中，此劇徐聞可到，弋陽尙成何問題！金院本名目中有「告和來」一本，或與有關。至於許氏此說，殆亦承認唐踏謠娘爲「歌戲」，不僅歌舞而已。以彼之矛，攻彼之盾，已足否定其踏謠娘即萬歲樂之說矣。

徐筱汀釋且，論「中國男扮婦人的風氣是怎樣造成的」，曾曰：「自從新羅在眞興王年間，實行『花郎』制度以來，中國的北齊北周兩朝，因爲和新羅接壤的關係，無形中受其傳染，纔有踏搖娘 丈夫着婦人衣，徐步入場行歌』的短劇出現。」按唐令狐澄大中遺事載「新羅國……擇貴人與弟子美者，傅粉粧飾之，名『花郎』，國人皆尊事之。」新羅眞興王時代，據徐釋注「在中國南北朝陳文帝年間」，誠與北齊同時。惟徐氏祇舉得新羅花郎一端，便意識先有此事，然後「纔有踏搖娘……短劇出現」，一若古代男扮女之惟一事實僅在新羅，最早時間便在第六世紀中葉，一若踏謠娘之以男扮女，從歷史上、或環境上所能「傳染」而得其制者，亦祇有新羅花郎一端而已；則大不然。禮樂記有「及優侏儒，獶雜子女」，漢郊祀中有「僞飾女樂」，均詳四章注且。魏有小優作「遼東妖

婦」，南齊有東昏侯「作女兒子」，無一不在新羅花郎事之前，東昏侯較陳文帝亦約早六十年。無一不是以男扮女。故設欲遷新羅花郎以肯定踏謠娘爲外國伎者，亦徒然耳。

(六)並無男女合演之事。——王氏古劇脚色考「餘說四」乃「男女合演考」。關於唐代者，除謂梨園與宜春院人悉係家人姻戚一點未合外，餘尚大致可信。王氏於崔記所謂「丈夫著婦人衣」，已認爲唐戲男女不合演之證。倘兼就「今則婦人爲之」以觀，則此義益充；分明謂昔用男優，而今用女優也。至於此戲用男優時，是否全班皆男，用女優時，是否全班皆女，崔記中並無表示。但若從王氏所考者審之：初盛唐之優戲，既皆「男優女伎，各自爲曹不相雜」，則於此一劇，應亦無疑。中唐後，有周氏弟兄，及劉採春合組劇團之事例，又當別論。近人黃素中國戲劇脚色之唯物史觀的研究，南國月刊二卷二期。引崔記而不用全文，於「時人弄之」以下省略，遽接「今則婦人爲之，遂不呼郎中，但云『阿叔子』。調弄又加」。至「加」字截然而止，以下並省。乃曰：

> 踏謠娘既用男人扮女了，却又用女人扮男。我們說：或許是爲着「道德」罷。戲不全用男人演，便全用女人演；「婦人扮郎中」，便又是坤角之始了。但就參軍戲說，可又有些不然。……同時，也可知「調弄又加」，不過是強迫着臉皮嫩的女人，做戲中的被弄者罷了。

按「今則婦人爲之」，有「今則」二字，已在此戲之演出方面，劃出兩個時期：前期丈夫主演，後

期婦人主演。「呼郎中」，或「云阿叔子」，皆戲中妻稱其夫之辭，並非蘇郎中之自道。黃氏主觀反對男優裝旦，欲進一步，構成其乖戾，遂抹殺「今則」二字，將崔氏所分之兩個時期，合而爲一，指作男優充旦，女優充生，顛倒扮演，同場出現，豈是崔氏原意！戲中蘇家婦之受調弄，必然；但就文義言，「又加」乃加典庫一色，卻非謂調弄有所加甚，原書俱在，不難揣摩。且黃氏既認定用女優扮男，用男優扮女，則被調弄者乃戲中之女、男演員，並非戲中之男、女演員，是女優正加辱於人，自己並非受辱者，又何憾乎？婦人一經演戲，便是坤角，初不問其所扮者爲生、爲旦，爲淨、爲丑。至以「臉皮嫩」，同情女優，指舞臺上之被調弄，爲出於強迫，皆未切中人事。此戲之取材與主題，在暴露封建社會中婦女所受之壓迫與痛苦，非常正大！黃氏苟考慮及此，便知調弄之程度即使果然「又加」，受調弄者即使果屬於女優所扮，亦劇情根據眞實，必須如此編演。雖至今日之爲女優者，既從事藝術，在舞臺上現身說法，即不免扮演被壓迫或被調弄者，不必反對。設使戲臺上不應表演壓迫人，對被壓迫之人物，男女演員皆不願扮，尙如何成戲？意義果在此乎？黃氏文內曾曰：「隋唐間大規模的旦的扮出，在當時的散樂雜戲裏，像歌舞戲踏謠娘那樣的東西！也可見扮旦入戲之一斑了。」並不檢討戲情，但於古伎藝一味作輕鄙口吻，是黃氏於此所重者，僅反對扮旦一點而已，若踏謠娘戲之眞正意義與高度價值所在，原不在意中耳。黃氏於崔記「時人弄之」之「弄」，均認爲侮辱。須知「弄婆羅

門」、「弄傀儡」，原意並非侮辱婆羅門或侮辱傀儡。此首章正名之所以不可不有也。

徐史於「丈夫着婦人衣」，認爲「男伶飾旦之嚆矢」，理由乃「以前亦有男扮女裝之戲，然演故事而兼歌舞者，當自此始」。於「今則婦人爲之」，認爲坤角產生於唐代之證，謂「在此之前，婦人有習歌舞，而未有演故事者」。董史三亦謂踏謠娘「許是眞正的坤角之始」，蓋皆基於踏謠娘已爲眞正戲劇之一信念耳，甚是！若用本書之說以解釋此二點，可曰：所謂「全能戲」者，今知以踏謠娘爲最早。在尙未發現更早之實例以前，姑謂男伶之於全能戲中弄假婦人，及女優之演全能戲或眞正戲劇者，皆以踏謠娘爲始。此層亦包含在男女優問題之內，故附見於此。至關於唐代女優之一般情形，另詳首章四節及七章四節。下章腳色節論旦，謂起於漢之胡妲，或已爲坤角之始。惟胡妲所演何戲不名，不如踏謠娘之說具體。

(七)「踏謠」「談容」與「談歌」。——如崔記云「且步且歌，故謂之『踏謠』」，義最明確！唐人有用「踏謠娘」三字以代歌舞女者，如太眞外傳敍楊國忠得紅霓屛風，上繪美人生動；「俄有纖腰妓，近十餘輩。曰楚章華，踏謠娘也，乃連臂而歌。」此種一稱「踏歌娘」，如羅虬比紅兒詩：「樓上嬌歌裊夜霜，近來休數踏歌娘。」記載中將「踏謠娘」與「談容娘」二名相結合，亦自崔記始。中宗時張錫所仿效，已稱談容娘舞，足見六朝時或已有此名。參看首章溯源。崔記、常詩與嘉話

錄，既先後道及，並簡成「談娘」二字，是由初唐而盛唐、而中唐，此名固盛行不衰。崔記謂「或呼爲談容娘又非」者，蓋崔氏於原名「踏謠」二字，認爲意義確當，曾詳加解釋，遂覺「談容」之別名未得其義，故曰「又非」。猶之其不滿時人改編此劇，加入典庫，指爲違失舊旨也。舊名、舊旨，均崔氏所樂道；當時或嫌其保守，今日則幸其能於存古，轉示後人，裨益甚大！此項別名，究其由來，自屬聲訛之故。「踏」與「談」，「謠」與「容」，皆雙聲也，遂訛成「談容娘」，又簡成「談娘」。戲曲名稱，凡有此種訛與簡之變化者，正說明其在民間流行之普遍與長久，蓋地域與時間造成之耳。於此亦可見「和來」河朔之聲，推衍入海南歌戲，非不可能。

惟「談容」一名之發生，似尚不止於聲訛而已。聲訛之途徑亦多矣，何以獨訛成「談容」二字？應尚有說在。其說驟看，或近附會，然大可參考：「容」示劇容，蓋有表演之故；「談」示劇情，蓋有說白之故。是「談」與「謠」近，而「容」與「踏」通也。除常詩外，此劇之有說白，於此又可得一假證。蔡邕釋誨云：「東方要幸於談優。」敦煌卷子有秋吟一本，稱某某「談唱後」云云。宋初張齊賢洛陽搢紳舊聞記，載後周時，洛陽有「談歌婦人楊苧羅」。敦煌本金剛經讚文：「詎日談歌是舊曲，聽唱金剛般若詞。」又秋胡小說：「歌譚美女，隨意聞將；細壯奴婢，任情多少。」變文集注「譚」爲「彈」，失之。宋趙德麟侯鯖錄六：「五代敬翔當權時，門前一風子，白衫作舞，歌唱曰：『執板談歌乞個

錢』」云云。此「談歌」之「談」、或「歌譚」之「譚」，應與「談容」之「談」同義，皆指說白。「談歌」猶言「講唱」，而「談容」猶言「科白」。二辭眞確產生時期均不詳。就南北朝與五代言之，相去可能有四百年久，彼此二名之第一字「談」，是否同義，而有統屬關係？一時難答。爰作問題提出，以供研討。至若宋孫奕示兒編十七「託名」條，引隋唐嘉話，乃劉賓客嘉話錄之誤。略同上引劉賓客嘉話錄之文，而末曰「好事者呼爲踏搖娘，今轉爲『踏容娘』也」，未免節外生枝，可以不論。周氏中國戲劇的起源和發展文內指崔記「或呼爲談容娘」曰：「似乎是本爲形容其且行且歌的踏謠娘，後來也成爲有姓名的人物了。」爲求表示劇中主人之姓，若呼爲「蘇家婦」，猶可說，若指「談」爲姓，了無憑藉，知其不然。

綜上所述，爲作結說曰：唐戲踏謠娘，乃承北齊之舊本，爲河北之地方戲，以地方故事、地方樂舞構成之，並無源於外國戲劇之迹象。入唐，說白、表演俱備，與歌舞同一配合劇情，已具後世戲劇之規制。始爲旦末二色，一幕兩場之簡短悲劇，主題明朗，意義正確。後乃增多丑脚一場，反覺蛇足。因其歌舞咸具特殊之風格，故此劇當時流行甚廣，社會各階層皆能賞之。演員之中，男女角，甚至非優伶，皆有。其由演員以外之人，構成在旁齊聲和唱之制，傳至今日，於地方戲內，猶保存不衰。同時另有丑脚主演之蘇中郎，其人與蘇郎中略同，乃別一滑稽劇，不應與此相混。

附錄

〔滿蒙古「笳吹」踏謠娘辭譯文〕日將出兮，明星熠熠！壽斯徵兮，秀眉其顧。三十維壯，五十遲暮。莫親祖母，莫尊祖父。

（頌禱詞）我馬蹀躞，行如流水。爲英滿座，交親悅喜！族鄰姻婭，咸富且貴。酌酒爲歡，旣多且旨！

（慢歌）十五歡娛八十衰，壯容華茂遲暮悲！祖妣最親祖尊哉！——律呂正義後編卷四十五。

按上列踏謠娘辭三遍，乃蒙古「笳吹」樂章。據律呂正義：元旦，太和殿筵宴將終，於隊舞大臣舞畢，笳吹進。「笳吹司笳一人，司胡琴一人，司箏一人，司口琴一人，司章四人；——皆蟒服。在丹陛左旁立；進殿，一叩頭，跪一膝，奏蒙古樂曲。」樂譜見同集卷四十七，與滿文相附，字數與漢文參差，不便轉錄。

三、西涼伎 附胡騰歌舞戲說。

西涼伎，借伎藝名作劇名也。若按後世情形，爲之擬名，可以曰「雄獅恨」，或「胡兒思鄉」，或「涼州夢」。元稹詩題。此乃中唐之全能劇，約產生於德宗初年，第八世紀之末。其前身爲胡騰歌舞劇，約早四十年已有之。至第九世紀之半，宣宗大中三年，河湟收復，劇之直接作用不復存在，

或始罷演。惟已轉入民間，伎藝雖漸簡化，而規模自在，竟亙千年之久，達於明末。西涼伎與踏謠娘不同：據所見，除宋陳暘曾有一度不明朗之表示外，從來鮮有認西涼伎爲戲劇者，更無論「全能」之說矣。因此，後人對於此劇，尙未構成任何是非問題必須辨別者，故亦無所謂誤會也。惟有四點應當研討，爲踏謠娘之所無者，乃故事之歷史背景、劇情之演變分化、民間之長期保存，及音樂之地理關係。茲仍從所謂「全能」者入手，再就以上四點次第詳之。

關於此劇之第一資料，厥爲白居易「新樂府」內之西涼伎。白集曰：「西涼伎，刺封疆之臣也」——

西涼伎，假面胡人假獅子。刻木爲頭絲作尾，金鍍眼睛銀帖齒。奮迅毛衣擺雙耳，如從流沙來萬里。紫髯深目兩胡兒，鼓舞跳粱前致辭：道是涼州未陷日，安西都護進來時。須臾云得新消息，安西路絕歸不得！泣向獅子涕雙垂：「涼州陷沒知不知？」獅子回頭向西望，哀吼一聲觀者悲！貞元邊將愛此曲，醉坐笑看看不足。娛賓犒士宴監軍，獅子胡兒長在目。有一征夫年七十，見弄涼州低面泣。泣罷斂手白將軍：主憂臣辱昔所聞。今從天寶兵戈起，犬戎日夜吞西鄙。涼州陷來四十年，河隴侵將七千里！平時安西萬里疆，今日邊防在鳳翔。緣邊空屯十萬卒，飽食溫衣閑過日。遺民腸斷在涼州，將卒相看無意收。天子每思常痛惜，將軍欲說合慚羞！奈何仍看西涼伎，取笑資歡無所媿！縱無智力未能收，忍取西涼弄爲戲！

元稹「新題樂府」十二首之一西涼伎，分前後兩節：前節從玄宗時哥舒翰爲涼州節度使時敍起，非

白詩及下文引李劉二家詩所有，乃其特點——

> 吾聞昔日西涼州，人煙撲地桑柘稠。蒲萄酒熟恣行樂，紅豔青旗朱粉樓。樓下當壚稱卓女，樓頭伴客名莫愁。鄉人不識離別苦，更卒多爲沈滯遊。哥舒開府設高宴，八珍九醞當前頭。前頭百戲競撩亂，丸劍跳擲霜雪浮。獅子搖光毛彩豎，胡騰醉舞筋骨柔。大宛來獻赤汗馬，贊普亦奉翠茸裘。一朝燕賊亂中國，河湟沒盡空遺丘！開遠門前萬里堠，今來蹙到行原州。去京五百而近何其逼！天子縣內半沒爲荒陬。西涼之道爾阻修，連城邊將但高會，每聽此曲能不羞！

同一伎也，白氏謂之「弄爲戲」，元氏謂之「此曲」。使無白詩賡和流傳今日者，後人但據元詩以求，孰不目之爲涼州曲而已，又何從認識其爲戲弄歟？足見從唐代文獻，同時間、同事題之直接資料中，求唐人伎藝之眞象，其出入之大，尙且如此，其餘存在之參差程度將如何，應不難想像。惟此中有一重要之關鍵在，不可忽略者：元詩前半所敍之西涼伎，乃天寶年間哥舒翰府中所賞，確係百戲之獅舞，結合「夷樂」之胡騰舞而已，此時固無從有路斷、問獅等情節。後半於伎藝本身無說明，並未曾及致辭、垂涕、哀吼等表演。——在此種情形下，元氏僅謂之「此曲」，亦頗近似。同一貞元末年之西涼伎，何以白氏所寫如彼熱鬧，而元氏所寫如此簡單？按諸人事，李元白三君，同時同調，同就一件事題，先後倡和，所依據者原不應有過分參差。但元白兩詩俱在，所據與所寫，分

明參差，並非誤解，則亦不能強爲牽合耳。蓋西涼伎者，最初原僅在音樂，繼而結合獅舞、胡騰舞，乃開天之舊伎，早經邊將激賞。此層有其相當重要之意義，苟非元氏有誤者，得因元詩而肯定之。大曆初，涼州既陷，安西交通開始斷絕，予當時人之刺激甚深；便有人就所演之西涼伎中，刪去獅舞，專就胡騰舞發展，而注入路斷思鄉之情緒，以寄其悼念遺黎之痛。——此同一題材，初步改編，由歌舞而進入歌舞劇之情形也。及貞元末，時事更非，六州久已全陷，而君臣束手如故，唐民之憤慨愈深！乃有有心人者，復因舊伎，增加情節，還入獅舞，而益就獅子生情，專以諷刺封疆，即白詩所據以闡發者。——此同一題材，再度改編，由歌舞劇而進入全能劇之情形也。元詩末句「每聽此曲能不羞」，應猶指初改之舊伎言；全篇於伎藝無甚發揮，不僅不及白詩，且不如下文所引李劉二作。

「弄爲戲」中，既以再度改編之新伎最具體，當先據白詩詳爲分析，以驗其所謂「戲」者，究已至何程度；然後再詳其初度改編、同時流行之舊伎：——胡騰歌舞劇。

(甲)劇情大概——當天寶間，涼州未陷以前，安西都護曾向長安貢獅子，由二胡人隨來馴伏，遂居中國。但其人頗念鄉土，時作歸計。不幸涼州陷沒，回安西之路已絕，欲歸不得，時用憂傷。在百無聊賴中，惟藉調弄獅子以遣悶；乃觸物興懷，益增悲痛，不覺對獅涕泣。豈意獅竟與人同感，亦西望哀吼，若不勝情者，胡人爲之愕然。劇情之最高點當即在此——可以人而不如獅！可以漢而

不如胡乎！劇中人既有來歷，想亦有名號等，已曾完成故事之形式，非詩所能詳盡，應俱在「鼓舞跳梁前致辭」中，可不必因此懷疑其不成故事也。近人陳寅恪元白詩箋證稿曰：「涼州陷蕃，安西路絕，西胡之來中國者，不能歸國，必有流落，散處於邊鎮者。故當地時人，取以爲戲。此後邊將，遂徇俗用爲享賓犒士卒之資也。」此說原接近事實，但據元白二詩全部之表現，此劇分明由舊伎改編，而舊伎則早已供奉軍府。陳氏謂新伎乃徇俗而來，蓋忘驗之於元詩之前半矣。對於胡客之淪落，時人畢竟僅同情居多耳；苟非別有目的如西涼伎所包含者，要未必取以爲戲。全劇至少用四人：二人扮獅子，二人扮胡兒；其中一人擔任胡騰舞，詳下文。

(乙)致辭——白詩所謂「致辭」，卽劇中人作代言體之說白也。與唐宋燕樂奏伎外之致語，或敍述，或贊美，僅有介紹作用而已者不同。何以知其爲劇中人語？曰：白詩稱「紫髯深目兩胡兒，鼓舞跳梁前致辭」，下文引李端詩稱「胡騰身是涼州兒，帳前跪作本音語」，分明皆出演員所扮胡兒或涼州兒之口，甚至用涼州本音，以求畢肖也。若爲伎外致語，則戲演於長安，適應一般觀衆瞭解，必操長安當時之官話矣。此劇開始有大段之說白，表現進身來由；其後演至「須臾云得新消息」，必又有一番驚訝之表白。他如兩人之間有對話，兩人對獅子又有問語。……蓋劇情既已如上所云，若僅賴歌舞，而無說白，直無從演起，乃必然之勢耳。參看五章論說白。

(丙)表演——此劇之演出，充滿表情。「泣向獅子涕雙垂」，與「哀吼一聲」，其顯著者。若故事之內、致辭之間，既然悲歡離合，顧望驚疑，色色俱備，絕非呆板之語言、與機械之動作所能了事。而動作云者，除獅子奮迅搖擺而舞，胡兒跳梁鼓舞外，既有如上所云許多說白在，自必隨同配合許多科泛。若既有說白，而絕對無表情與科泛，雖在講唱伎倆之場面中，亦不呆板至此，況戲弄之場面乎！故就一般情況而論：凡從有說白以肯定有表情、有科泛者，必爲事實，非臆測也。特所謂表情與科泛者，有或多或少、或精或粗之別而已。按下文效果一節所言，此劇之說白，表情與科泛，且相當高明，並不幼稚。

(丁)樂舞——西涼伎一名，既原指音樂而言，開天之舊伎，多半應寄託在此。故論此劇之音樂，早已非「有無」之問題。西涼樂之特點，在得中外華裔調和之美，甚至雅樂俗樂兼用；在唐代音樂中，地位甚高！下文當有專述。若此劇之所用，應係充分表現西涼地方情調之一部份，始合震蕩劇情之需要耳。至所用曲調，如涼州大曲、西河獅子、太平樂、胡醉子，均有可能。四曲名皆見崔記。舞則以獅子舞爲主，在唐代樂舞與百戲舞中，均所常見。下文另詳。白詩內既已見「奮迅」、「搖擺」與「鼓舞跳梁」，足見在此劇中，獅子與人俱舞，不僅如百戲情形，人調獅子而已。——此乃戲弄與百戲顯著不同之處。人舞如何？即元詩所謂「胡騰醉舞筋骨柔」者是。新伎恢復獅舞，雖屬穿插

而已，與主題無涉，但亦頗有作用，詳下文。下文述蘭陵王劇，引鄭萬鈞作代國長公主碑，謂公主與壽昌公主均以沖齡，在武后前對舞西涼，殿中羣臣咸呼萬歲，乃一極生動之事例。通典一四六，載西涼樂所有樂工舞工之服飾，陳書一七四用之，遂列西涼舞一名。所述後魏至隋樂工之服飾，爲平上幘，緋褶。方舞四人，爲假髻，玉支釵，紫絲布褶，白大口袴，五綵接袖，烏皮靴；白舞一人之服飾不詳。——此應指初唐西涼或盛唐涼州大曲之樂舞服裝而言。

(戊)裝服——獅子至少由二人合扮，頭尾與毛衣完全僞裝，殆與百戲中之獅子相仿，惟未必有太常寺所領「五方獅子」裝服之隆重耳。詳下文。二胡兒之假面，與劉賓客嘉話錄述「好事者」扮踏謠娘用假面，同爲塗面化裝，非面具也。僅高鼻與紫髯乃另加者。若戴面具，則劇情中之時悲時喜，甚至「泣向獅子涕雙垂」等應有之表情，俱無從實現。據通典一四六：「五方獅子」之獅子郎，持紅拂，爲習弄之狀，服飾皆作崑崙象。因獅子出於天竺師子等國，故馴狎之者，象其本國之黑種人。此之高鼻紫髯，則象安西胡人耳：彼此不同。至於另有擔任胡騰舞之西域美男一人，服裝詳下文所引李劉詩內。

(己)效果——白詩於此，顯示兩層：基層爲一般觀衆之又悲又愛，「觀者悲」及以下四句所述者是。上層乃一突出之事例，即「有一征夫年七十」以下，至終篇，其中所陳之一番大道理是。因

此，吾人可得兩種理解——一曰：白詩於上二層效果，縱有誇飾之處，但未必全虛。據陳氏元白詩箋證稿：白在新樂府驃國樂內，設一老農夫，在秦中吟內，設一田舍翁，各申感慨，與此詩之設一征夫，筆法正同。足見「一征夫」者，未必果有其人。此戲分明予當時軍人以尖銳之諷刺與難堪。既娛賓、犒士、宴監軍，種種場面中，無不演之，除犒士與宴監軍為軍旅之禮，不待言外，所娛之賓，可能亦為武人。換言之：當時幾乎隨在利用此戲，以集合一班將士，而痛切加以嘲罵。此輩不必皆冥頑不解劇意，而結果此劇竟然不犯其怒，不惹其厭，反能使之「醉坐笑看」，看之不足，愛之不已，則編者、演者，究具何種神通，乃能致此奇績？直令人不敢置信。然而李紳元稹白居易三人之詩，相繼寫實矣，李詩雖不可見，元詩序固謂「不虛為文」，白詩序固謂「其事覈而實，使采之者傳信」矣，又有不容不置信者。陳氏元白詩箋證稿云：「元白二公之作，則皆本其親所聞見者，以抒發感憤，而是有為而作，不同於虛泛塡砌之酬和也。」因此，當時之演此劇，除舞獅外，必尚有精彩之穿插，使觀衆發生深愛，甚至忘其被罵，而自然興悲。尤妙在並未因此便歪曲主題，或沖淡義理。二曰：白詩表面借一老征夫語，以糾彈此輩，貪看此戲為無恥，問其內心，實大大不然：正望此輩多看此戲，有所憬悟耳。在此輩生活中，既非聲樂不可，則「國家至上」，不使之賞此伎，將使之賞何伎，為更切要乎？故特託為征夫之辭，避免為詩人自己之議論，然後詩之主題與劇之主題，乃愈益昭然若揭！

以上六條，祇說明一語——西涼伎確爲全能類之戲劇，不僅超過自古迄今百戲性質之舞獅子，其伎藝表現之完全，且非唐代一般歌舞劇與科白劇等所能比。顧自來言唐戲者，向不及此，何哉？惟一之例外，乃陳書一八八「胡部」條曾曰：（本章首節已曾引。）

唐胡部：樂有琵琶、五絃、箏、箜篌、笙、觱篥、笛、拍板。合諸樂，擊小銅鈸子。合曲後，立唱歌。戲有參軍、婆羅門、涼州曲。此曲本在正宮調，有大遍者，即貞元初，康崑崙翻入琵琶也。

上句言是「戲」，下句又言是「曲」。按參軍與婆羅門確是戲，故知原文之意，當亦指涼州曲爲戲也。陳書雜抄唐代舊文，往往生吞活剝，不求甚解。此條分明抄自段錄，段錄於樂之各部，多曰「樂有……，戲有……」，以分別著錄。陳氏當時所見之段錄已不完善，按諸其書前後轉載之各條可知。惟此條較之段錄今傳本則已甚佳！今如涵芬樓說郛本曰：「樂有琵琶、……拍板。合曲時，亦擊小鼓、鈸子。合曲後，立唱梁州。開元中，西涼府所進。本在正宮調，大遍小遍。至貞元初，康崑崙翻入琵琶。」守山閣叢書錢熙祚校訂本內，並「梁州開元中西」六字皆逸。且二本皆已無「戲有」云云。段錄原本所稱涼州曲，應即西涼伎，其屬於胡部，宜也。至於近人，如陳氏元白詩箋證稿及楊憲益零墨新箋內，對於白詩西涼伎，均曾粲之甚熱，而均未確定此伎之戲劇性，餘更無論矣。

全能情形，既已明朗，當言此劇之歷史背景及其初步表現與後來變遷。安史亂後，中原雖粗

定，唐室尙無餘力兼顧邊圉。吐蕃乘虛侵略，三十年間，隴右六州，相繼陷沒。據元和郡縣志四十隴右道各條所載：涼州於代宗廣德二年公元七六四年。陷；二年後，代宗大曆元年，甘州、肅州並陷；再十年後，代宗大曆十一年，瓜州陷；再五年後，德宗建中二年，沙州陷；再十年後，德宗貞元七年，西州陷。當涼州陷後不久，已有胡騰歌舞劇興，寓喚醒之義，上文所謂「舊伎」也。據白氏新樂府內自題，作於憲宗元和四年，公元八〇九年。爲左拾遺時，在涼州陷後，已四十五年，在此歌舞劇與後，或亦有四十年之久。代德憲三君均非雄大之主。李郭以降，不復見大將才。唐室更感腹心事多，遂不暇展伸手足。其以不能規復之罪專責邊收，將「欲說悲羞」之情專屬領軍者，亦勢使然耳。陳氏箋證稿第五章西涼伎節，於當時邊將怠慵不前情形，已有詳考，略見下文附錄。其人之可數者，爲德宗時之劉玄佐、李抱眞、劉昌等而已。方劉昌西向時，軍中竟有刼阻情形，斬三百人而始行，士氣之敗，於此可見。直接原因固在將窳，根本原因仍在政亂！陳氏稿謂長安君臣有規復之圖，而邊鎭將領無經略之志，「此詩人所以同深憤慨，而元白二公此篇所共具之歷史背景也」。竊謂詩人所見，與詩人所言，在封建時代，均有客觀之限制：有知而不能言者，有言而不能中者。下文敍科白類之諸劇，於「旱稅」劇內，曾見李寔之爲政猛暴，務聚歛，向德宗進奉，以固恩顧，成輔端優諫，不恤殺之；於劉闢責買劇內，又曾見韋皐在蜀二十一年，務掊剋，向德宗月進，寵遇得以不衰，

而蜀土則虛竭矣！當時內有李寔輩之兇，外有韋皋輩之忍，兩朝經濟病民之甚，大致可見。如此之聚財，即使寘圖邊，尚且不可，何況聚財而不儲才，有才而不善用，又何邊之圖！司馬光於通鑑二二三責李泌曰：「欲弭德宗之欲，而豐其私財，財豐則欲滋矣！財不稱欲，能無求乎？」又二三七載憲宗答李絳諫聚財曰：「河湟數千里淪於左衽，朕日夜思雪祖宗之恥，而財力不贍，故不得不蓄聚。」胡三省斥之曰：「淮西既平，帝之所聚，適爲驕侈之資耳！」一針見血。舊書一五九崔羣傳：「憲宗急於盪寇，頗獎聚斂之臣。故藩府由是希旨，往往掊捨，目爲進奉。」又一六二李翛傳：翛有罪，「上以用兵，務集財賦，以翛前後進奉，不之責。」類此之例甚多。用兵，名耳，復在盪內寇而已，與圖邊有別。一說憲宗答李絳曾曰：「朕方練智勇之將，刷祖宗之恥！」見白氏長慶集內，李相國論事集四，「內庫錢帛」條。所謂「智勇」者，倘即指劉玄佐輩，豈不妄哉！宜乎杜牧河湟詩之有微辭也！詩云：「元載相公曾借箸，憲宗皇帝亦留神。旋見衣冠就東市，忽遺弓劍不西巡。牧羊驅馬雖戎服，白髮丹心盡漢臣。惟有涼州歌舞曲，流傳天下樂閑人！」觀於劇情中，唐人失地，不自勵其恥，但激居留之胡人思鄉；胡人淪落，不自忠其謀，而求獅子之同調。豈家國之恨，於獸爲深，於人反淺！主人置身事外，而胡客反應當先歟！因問獅一場，知此劇之作者，故意主客反常，人物倒置；手揮五絃，目送飛鴻；其痛深，其旨微，而其劇本之文學價值高矣！白居易感白蓮花詩云：

白白芙蓉花，本生吳江濆。……月月葉換葉，年年根生根。陳根與故葉，銷化成泥塵。化者日已遠，來者

日復新。一爲池中物，永別江南春。忽想西涼州，中有天寶民。埋沒漢父祖，孳生胡子孫。已忘鄉土戀，
豈念君親恩！生人尙復爾，草木何足云！

失地不復之恥在國，遺黎不歸之苦在民；恥猶較遠，苦更爲切！劇中以胡容之哀，與漢民之苦；表面一點不及漢民，觀衆幾乎亦忘之，得白氏此詩，纔證劇人用筆之深婉，而詩人託意之精誠，均不可及。以兩首樂府論，元作去白愈遠矣！姚合送少府田中丞入西蕃云：「若問涼州事，涼州多漢人！」顧非熊出塞即事：「無限城池非漢界，幾多人物在胡鄉！」及上引杜牧河湟詩「牧羊」一聯，均同此感。司空圖河湟有感云：「一自蕭關起戰塵，河湟隔斷異鄉春。漢兒盡作胡兒語，却向城頭罵漢人！」所述尤爲深刻。

顧所謂胡騰歌舞劇者究何如乎？據李端劉言史集中詠胡騰詩，胡騰之劇均以路遠思鄉爲主題，其伎亦具科白，特偏重歌舞而已。李爲大曆十才子之一。大曆五年進士，其詩可能作於大曆初年，故上文謂涼州陷後不久，即有此項含有政治意味之歌舞劇也。劉詩題作「王中丞宅夜觀舞胡騰」，注：「王中丞，武俊也。」王武俊於貞元十二年加檢校太尉，兼中書令，十七年六月已卒，載舊書一四二本傳。是劉氏觀此劇，作此詩，要不出此數年中，先於元白作新樂府者且十年。新伎之開始，無明確時間，新舊伎又未必作截然之更替。至貞元末年，二者可能並行於世。故如白氏所見爲新伎，而劉言史元稹所見則舊伎也。據前後資料以推測，有如此者；至去事實究竟如何，尙俟考。在新

伎——西涼伎，以西涼樂、獅子舞及二胡兒之科白表情爲主，以胡騰舞爲重要穿插；在舊伎——胡騰歌舞劇，乃以胡騰舞及胡醉子樂曲爲主，（詳下文。）其他則無。

李詩題「胡騰兒」，一作「胡騰歌」——

胡騰身是涼州兒，肌膚如玉鼻如錐。桐布輕衫前後卷，葡萄長帶一邊垂。帳前跪作本音語，拈襟攪袖爲君舞。安西舊牧收淚看，洛下詞人抄曲與。揚眉動目踏花氈，紅汗交流珠帽偏。醉却東傾又西倒，雙靴柔弱滿燈前。環行急蹴皆應節，反手叉腰如却月。絲桐忽奏一曲終，嗚嗚畫角城頭發。「胡騰兒，胡騰兒，故鄉路斷知不知」！

劉詩曰——

石國胡兒人見少，蹲舞樽前急如鳥；織成蕃帽虛頂尖，細氎胡衫雙袖小。手中抛下蒲萄盞，西顧忽思鄉路遠！跳身轉轂寶帶鳴，弄脚繽紛錦靴軟。四座無言皆瞪目，橫笛琵琶徧頭促。亂騰新毯雪朱毛，傍拂輕花下紅燭。酒闌舞罷絲管絕，木槿花西見殘月。

二詩均甚精！舞服、舞容、劇場、劇情，乃至觀衆之感應，俱在描繪之中。據李詩，此劇演於洛陽，演員用眞胡兒，（向達唐代長安與西域文明，據李詩次句，謂是印歐族之伊蘭種人。）與西涼伎用假面胡人者異。曰「如玉」，曰「紅汗」，曰「腰如却月」，知其人爲美少年，去西涼伎中獅子郎之紫髯、深目、作大

面者甚遠，去一般獅子舞中之獅子郎，慣作崑崙象者，見上文論裝服。更遠！開場時，以涼州音致辭，或亦劇中人之代言道白，不僅作劇情說明，或如後世伶人之過階語而已。若無此等科白渲染，何以激發觀衆，至使安西舊牧，下淚而復收淚，仍依依不忍去乎！此與白詩所謂「觀者悲」、「看不足」正同。乃收場之際，絲管戛然而停，忽來一陣邊城哀角。倘此角聲原發於劇情設計之中，便足使彼糾糾者，身在東都，腸肥腦滿，沉醉於燈紅酒綠之際，陡如冷水澆背，遽然驚覺。覺有人之路斷思鄉，乃因國土久失，而國土之久失，其責固在自己耳。劇之效果，於此遂著。蓋絲桐奏曲，無忽然而終之理，呼問胡兒，尙在城頭晝角之後，吾人對此嗚嗚哀響，不妨認爲劇中之特意安排與最高效果之處；與劉詩結語，明謂劇終人散，檻花殘月，全是實景者，殊不相同也。花氍之外，尙有「帳前」，苟非佈景，卽爲道具。唐人描寫宴終人散之情，每以城角或更鼓表示夜深時晏。如韋碣陪浙西王侍郎夜宴結語：「小儒末座頻傾耳，祇怕城頭晝角催。」韋莊歡散：「夢覺笙歌散，空堂寂寞秋。更聞城角弄，烟雨不勝愁。」皆可以見例。此詩謂曲終聞角，本屬同此用意；祇以其寫曲終，寫角發，寫主題，都與常情不同，始聽揣其爲劇中配音，用以激揚慷慨者，非劇外之實境。參看唐天寶間蘇思勗墓內壁畫按樂圖（載在六〇年考古一期前面之插圖）。其圖乃唐人練習樂歌舞之實況圖，至於所習，無從指定爲胡騰舞。而熊培庚之唐蘇思勗墓壁畫舞樂圖一文（見六〇年八、九合期之文物七十五頁）強指爲胡騰舞，則未足信。

至劉詩所寫，既遠在三十餘年之後，雖同一胡騰舞劇，當不免有變化。其表路遠思鄉之旨也，

與西涼伎所用方法爲近，由劇中人直接宣達。從拋盞一層，可以推想情節上殆分初飲、微醺、豪飲、大醉，……幾個步驟。到酒酣耳熱、情緒激昂時，始有拋盞西顧一場。此時舞姿，爲跳身轉轂，弄脚繽紛；料此時之歌調，必亦感慨蒼涼，摧藏掩抑，交互織成一幕動人之藝境，所以「四座無言皆瞪目」。以較李詩所寫初期之胡騰歌舞劇，妙處又有不同耳。「石國胡兒人見少」，演員乃石國少年，較之用涼州少年者，尤爲道地！不知致辭亦用石語否。李詩所寫舞裝爲大袖，故可擺；此則爲小袖。白居易奉和汴州令狐令公二十二韻詩「雷捶柘枝鼓，雪擺胡騰衫」，乃其衫用白色大袖之證。大袖小袖無定。向達唐代長安與西域文明，引李端詩第六句，作「拾襟攪袖爲君舞」，並曰「唐代音聲人，袖多窄長，爲一種波斯風之女服。因衣袖窄長，舞時須拾襟攪袖，以助回旋」。按音聲人衣，不必與舞衣同。承認胡騰舞裝有大小袖之分已可，不必因「拾襟攪袖」之異文，限於小袖之說。宋人如孫奕示兒編等，因辨明白詩「琵琶」之「琵」入聲，並謂「雪擺胡騰衫」之「胡」亦入聲。因未得其義，遂歧異其聲，未免不求甚解。李曰「珠帽」，此曰「蕃帽」，而頂虛尖。陳書一八四載宋時醉鬍騰隊之舞裝，爲紅錦襦、銀鞊鞢、氈帽，可參考。鞊鞢、原謂鞍也，未合；應作「跕鞢」。寒山詩「跕躧拈抹敍」，注謂跕爲屣，躧爲舞屣。李曰「長帶」，此曰「寶帶」，而繫鈴。李曰「絲桐」，虛指也；此曰「橫笛、琵琶」，則實。「亂騰」，謂舞最快時，故配促徧，樂亦最快。總之，胡騰歌舞，十分精彩！極能吸引觀衆。西涼伎劇中全部採用作穿插，致使此劇亦具極大魔力，然後在「娛賓、犒士、宴監軍……」各種場面中，始獲得觀衆普遍深入之愛好。料

若輩武夫，始雖戀其形象，爲聲色所移，而終乃不勝劇情之諷喻，感覺辛辣刺骨，啼笑皆非矣。

按胡旋胡騰二舞，乃唐代胡舞中之典型，俱屬健舞。據段錄。「胡」，壽常讀音外，亦讀「鶻」；「胡騰」一作「鶻騰」，見白居易奉和汴州令狐令公二十二韻詩注。疑後人因段錄所謂「骨塵舞」或「骨鹿舞」而訛。此二名絕不始於晚唐。胡旋出康國及米國，新書二二一下。主要動作在旋，急轉如風，據通典一四六。原爲少女伎；據元白新樂府胡旋女篇。入散樂百戲，則立木毬上，急遽旋轉。據段錄，及通考「俗部樂」。全唐文三五六載王邕內人踏毬賦，即詠此伎。胡騰出石國，見劉詩。主要動作在跳，而描寫醉態，舞姿於剛健中帶婀娜，原爲少男伎；據李劉詩中之稱「胡騰兒」，及宋舞之屬「小兒隊」。入散樂，則爲西涼伎之前身，即胡騰歌舞劇是；西涼伎內，依然倚作必不可少之穿插。向達唐代長安與西域文明謂確知二舞出於西域，含有伊蘭風味。此剛柔並至及形容醉態兩點，良可玩味。向氏文云：「胡騰舞舞容不甚可知。依二詩所言，大率動作甚爲急遽，多取側形，是以『環行急蹴』，『跳身轉轂』云云。胡騰之『騰』，或指其反手叉腰，手足如弓形，反立毯上，復又騰起而言歟？」此乃又一說也，供參考。元曰「胡騰醉舞筋骨柔」；李曰「醉却東傾又西倒，雙靴柔弱滿燈前」；劉曰「跳身轉轂寶帶鳴，弄脚繽紛錦靴軟」：三人所見，大致相同，可知其確。「雙靴柔弱」與「錦靴軟」同，皆注重足部。貞元末，沈傳師詩，有「危絃細管逐歌飄，畫鼓繡靴隨節翻」，應亦寫此舞。唐代歌舞及歌舞戲之造詣，歷五代兩宋而下，存亡之迹已不可尋。近世諸家戲曲史內固不能詳，此外有何專書紀載，

亦惟專家可曉耳。如明張獻翼有舞志十二卷，見黃虞稷編秘本書目，或有所紀，惜未覩其書。明薛朝選天香樓外史誌異六會集古舞百餘種，大都採擷唐宋雜書，並無系統，亦無表現。清初長生殿傳奇向稱典重，所用「翠盤舞」等，對唐舞或得彷彿；新型京戲，如太眞外傳等所具舞法，對長生殿中之舞，或亦得其彷彿。惟京戲貴妃醉酒一劇，猶是前代遺制，其追長生殿舞也，較之新興諸劇，實遠具歷史。據近人杜穎陶玉霜簃藏曲提要，磨塵鑑條云：「當以此書中之醉妃爲最先。納書楹本次之。」磨塵鑑乃清初人撰。第十二齣醉妃，未注舞勢。說白云：「萬歲在西宮，命弟子演涼州徹一齣。」除指涼州大曲外，不知尚有他說否。梅蘭芳舞臺生活四十年謂貴妃醉酒：劇情唱詞出清初「時劇」醉楊妃，表演出漢戲。卽以今日所常見之貴妃醉酒而論，似尚稍具「旋」「騰」意味，於上列李劉二詩四句之情形，大致有之；祇醉態傳在足部，作軟靴身段者，未見顯著耳。劇中繁聲應節，以鼓爲主器，尤合唐舞之制。竊謂西涼伎內胡騰舞足以顚狂觀衆之勝概，今日雖不可追，若就京劇貴妃醉酒之片段以窺之，應尚可得彷彿之彷彿。此劇伎藝，傳至今日，既猶邀中外人士一致之寵愛不衰，乃可旁悟西涼伎在當時，所以能使觀衆「醉坐笑看看不足」者，非無故矣。日本所傳唐舞，疑已大致倭化，虛存唐名而已。著用以研究，不如國內資料可信，已詳上文去藏一章。

胡騰之樂曲，可能爲涼州大曲，亦可能爲胡醉子雜曲，前者當於下文詳之。胡醉子名見崔記。說郛本崔記有作醉胡子者，與日本所傳唐曲之名合。日本伎樂中稱醉胡，或酒胡子；在續日本史樂

志內，屬壹越調。日籍中又稱醉公子，或胡飲酒，謂狀胡王之醉態。正倉院藏有醉胡袍，乃其舞服也。古事類苑音樂部有胡飲酒之面具圖，並謂源出散樂蘇中郎，則附會耳。參看下文蘇中郎。宋史樂志隊舞中小兒隊之四，曰「醉胡騰隊」。陳書一八四，亦載宋時醉胡之舞裝。醉胡在中土之印象甚深，爲時甚早。北齊蘭陵王於筵間製「舞胡子」，欲有所勸，則胡子捧盞以揖。見朝野僉載。唐人筵間，亦設木刻「酒胡子」，聽人旋轉，所向者舉杯，乃酒令之極簡單者。見唐摭言。元稹詩中謂之「巡胡」，一名「酒胡子」。徐寅與盧注均有酒胡子詩，均可考。

西涼伎在精妙之胡騰歌舞外，加入較粗笨之獅舞。編劇者此種手法，不免爲人懷疑。惟試問：事實上既由獅舞而增益科白、表情，以進入全能戲，提高價值，對於此種懷疑，已足爲有力之解釋否？曰：不然。因科白表情之增益，可以寄託之情節正多，初非獅吼、獅舞不可也。當時編劇者之用意究竟何在，不敢妄斷；惟從結果以論成敗，則加入獅舞，實此劇之莫大成功！原因乃獅舞在當時封建社會中，爲上而儀式化、下而大衆化之共同對象，採入劇中，非常得力！此劇遂可不脛而走矣。唐代原有「五方獅子舞」，爲禮部太常寺所典。其中之黃獅子，非「御前」不舞，甚爲尊重。每一獅子之四脚，由四人充任，連同隨獅而舞之獅子郎，共十二人；合太平樂，全隊樂人、歌工，又百四十人，俱載通典、段錄等書。段錄於九頭師子、五方師子，均認爲戲，參看下文待考諸劇，

茲不必詳。民間方面情形，但看傳燈錄十四所載一事，便可得其大概。唐僧藥山問雲巖：「聞汝解弄獅子，弄得幾出？」曰：「弄得六出。」藥山曰：「我亦弄得。」雲巖曰：「和尚弄得幾出？」曰：「我弄得一出。」詳六章論劇場。謂「一出」是機鋒，謂「六出」是實話，想必出出不同。和尚於此戲，尚且弄得六出之多，想必經常有弄之之時，而弄之自有其作用在，何況俗人，何況好事者乎！其爲民間愛弄、愛看，競奇鬬勝之伎可知。觀於下文所詳，明代鄉儺中居然保存中唐西涼伎之舞獅、問獅、西向而泣等情節，又可知其主要原因，端在我國民間舞獅之風俗，千載不變也。並知西涼伎劇之編者，因緣舊伎，恢復獅舞，其意義與作用，均甚遠矣。

大曆以後，詩人眷戀西陲，譏彈邊將者，每與西涼伎同一宗旨。如李益邊思云「莫笑關西將家子，祇將詩思入涼州」，語曲而深！張籍涼州詞云「邊將皆承恩主澤，無人解道取涼州」，作正面呼叱。杜牧河湟詩云：「唯有涼州歌舞曲，流傳天下樂閑人。」詳見上文引。韓琮涼西卽事云：「秋草河關起陣雲，涼州惟向管絃聞。」或皆指西涼伎所用之曲。他如高駢宴犒蕃軍：「滿眼由來是舊人，那堪更奏梁州曲！」則與李端詩「安西舊牧收淚看」之意同。「一曲涼州今不靖，邊風蕭颯動江城！」或爲涼州初陷時語。劉駕詩：「古劍不自行，雖掩河湟恩。」羅鄴詩：「河湟何計絕鋒烟？免使征人更戍邊。盡放農桑無一事，遣教知有太平年。」……類此不勝舉。

自白氏作新樂府以後，又四十二年，宣宗大中五年，公元八五一年。主要原因在吐蕃不能自守，而得張義潮規復諸州，表聞於朝，唐乃僥倖盡復河湟。事詳通鑑二四九等。所謂「涼州陷沒知不知」、「故鄉路斷知不知」者，至此始不成立。於是杜牧獲覩殊功，輒獻歌詠曰：「捷書皆應睿謀期，一萬曾無一鏃遺。……聽取滿城歌舞曲，涼州聲韻喜參差！」同此一曲，人事不同，聲情遂異。宣宗頗好音樂，此時新樂中有葱嶺西者，上文辨體章論歌舞劇，已略見之。唐語林七謂此曲由「士女踏歌為隊，其詞大率言葱嶺之士，樂河湟故地歸國，而復為唐民也」。舊書十八下宣宗紀贊曰：「河隴歸地，朔漠消氛，到今遺老，謌詠明君！」新書二二禮樂志，亦載其說。正是統治者妝點太平之極好題目，葱嶺士民又何嘗知之！然自有西涼伎以來，八十餘年於茲，竟能歸結到喜劇，而有此葱嶺西之洋洋尾聲，誠非唐室君臣，尤其一班鼓吹規復、意重心長之詩人、劇人，始料所及矣！劉猛作唐樂府亦歌河湟之事，因圖擬古樂府，實際未歌，不同於葱嶺西。

此劇之興替，均因於唐代之政治；既首尾延長八十年久，其於無形中曾影響民間，保存後世者，事或有之，特難於稽考耳。閱宋太宗淳化四年公元九九三年。汾陽無德禪師語錄下，大正藏四七卷，六二八頁。詠西河師子曰：「西河師子九州聞，抖擻金毛衆獸賓。哮吼一聲天地靜，五湖四海奉明君。」頗類獅子歌舞戲之定場詩。而哮吼一聲，與西涼伎中之「哀吼一聲」，情味亦極相近。此北宋民間可能

有西涼伎劇之證也。蘇軾柳子玉亦見和因以送之詩：「不羨腰金照地光，暫時假面弄伊涼。」王注：「白樂天詩：『西涼伎，西涼伎，假面胡人弄師子』。」蘇詩特地提到「假面弄伊涼」，應是寫實，當時確曾演弄。演弄者，不羨纓高官，佩金印，而甘心於假面弄戲，其人胸懷有異象，豈盛唐陸羽之流亞歟？乃近年楊憲益著民間保存的唐西涼伎（載零墨新箋，略見下文附錄。）一文，引論明顧景星蘄州志語，竟發現此劇流傳民間，遠達第十七世紀，將近千年，誠一件極饒意義之文藝公案也！蘄州志曰：

楚俗尚鬼，而儺尤甚！蘄有七十二家。……黃袍、遠遊冠，曰唐明皇；左右赤面，塗金粉，金銀兜鍪者三，曰太尉。……其徒數十，列幢歌舞，非詩非詞，長短成句；一唱衆和，嗚咽哀惋。隨設百獸率太尉。歌舞幢上，主人獻酬。三神酢主人，主人再拜。須臾，二蠻奴持紲盤辟，有大獅，首尾奮迅而出。奴問獅何來一人答曰：「涼州來。」相與西向而泣，作思鄉懷土之狀。歌舞畢，送神，鼓吹偕作。先立春一日，出神，於廛，其儀簿，隨土牛後；春分後，藏焉。崇禎末，無復舊觀矣。

顧氏白茆堂集鄉儺詩云：「春社作已畢，土風尚驅儺。……中坐天寶帝，左右雙明姝。……酒酣招百戲，囉嗊何紛拏！假獅西涼舞，鬖髿騎蠻奴。似聞西涼破，西向悲唏噓！千秋事已往，此舞胡爲乎？……」志與詩悉符，足見是紀實，非逞臆。於今按之，誠如顧詩所疑：涼州已復，此舞何爲？或者更疑：其事並非明皇生前所經，何爲使明皇中坐觀賞？豈因涼州之失，種因於國勢削弱，而造成喪

亂，乃出明皇，故列而詶之歟？則應慮及民間戲劇，大都感性產物，不必皆以理求之。開始有人羈取此劇中思鄉、懷土、問獅、垂涕諸節，寓之儺戲之中，正可以驗當時此劇流行之盛。而嗜好不同：朱門閥閱則激賞其傒戎胡騰，民間百姓則愛好其蠻奴獅舞。苟非獅舞爲之主，疑不至於寄託鄉儺，奉行故事，至於千載之久也。

從前民間崇拜明皇，另有動機，其偶與西涼伎結合，原不必求甚解。楊氏文內因祇認西涼伎爲音樂伎，一切從音樂觀點出發，甚至曰：「由當地社戲中神名唐明皇等看來，這西涼伎大概是天寶末被樂人帶到湖北來的。」殊不知音樂之西涼伎方能由天寶樂人帶往湖北，若戲劇之西涼伎，主題在路斷思鄉，規復失地，事端肇於廣德，如何預由天寶樂人流傳？戲演問獅垂涕，而明皇中坐，出於民間之沿訛，尙且感覺不類，何況認眞謂天寶樂人預習其伎乎？若謂樂原先至，而戲屬後來，將樂與伎分開，則徒見矯揉造作，料非楊氏所取。於此益證唐戲弄之眞象不大白，種種聯想不能切中事實，隨在有所影響也。

尙餘西涼樂之地理關係，比較枯燥，所當補述。西涼伎之詩題，白詩和元，元詩和李，當由李氏首創，而元白沿用也。李詩不傳，不知其意。「伎」字當不外指樂舞與戲二端。高祖朝所定九部樂內，或太宗朝所定十部樂內之第三部，皆爲「西涼伎」，樂名當用此。唐又用隋九部樂內之第三

部，「西涼伎」之名；隋又用周「國伎」之七部樂內「西涼伎」之名。北史六一周竇榮定傳：「前後賜縑四千匹，西涼女樂一部。……賜吳樂一部。」足見當時皇朝所蓄，西樂與南樂俱備，分別部居，各盡其致。通典一四六曰：（通典用隋書音樂志，而語稍詳。）

> 西涼樂者，起苻氏之末，呂光沮渠蒙遜等據有涼州，變龜茲聲爲之，是爲「秦漢伎」。後魏太祖既平河西，得之，謂之「西涼樂」。至魏周之際，遂謂之「國伎」。魏代至隋，咸重之。

是「西涼伎」最早立名在北魏，其前身曰「秦漢伎」，乃混合龜茲樂與中國之淸樂而成，其惟一之特點端在此！隋書二七百官志，載北魏北齊情形，謂中書省並司伶官，分西涼部及淸商部。前者直掌西涼四部伶官及龜茲四部伶官，後者直掌淸商四部伶官。若問涼州此項淸樂之聲，何自而來？據通典同卷，謂於晉遷播後，漢魏以來之舊曲南北分散，北多入於涼州，其來源如此。舊書本之通典，論西涼樂，謂其樂內具有鐘磬。（此乃編鐘、編磬。西涼樂除此外，尙有編簫，皆純對中國樂器。有此爲中國樂之特徵，自非胡樂所能混。）蓋涼人習南來之中國舊樂，而雜以羌胡之聲也。此述西涼樂之本質，非常明顯。（參看下文神白馬劇。）通典同卷又曰：「自周隋以來，（直至杜氏著通典時。）管絃雜曲將數百曲，多用西涼樂；鼓舞曲多用龜茲樂。其曲度皆時俗所知。」足見唐代樂曲，可別爲管絃雜曲與鼓舞大曲兩部分。（鼓舞曲多指大曲，不指鼓吹，勿誤會。）後者多數用龜茲樂，若少數仍有淸商樂之大曲在。前者總有數百曲，其

中少數仍爲清商樂之雜曲，多數則用西涼樂。換言之：此用西涼樂之多數雜曲中，亦各有若干成分是龜茲樂。因此，西涼伎在段錄，可以入胡部，不入龜茲部，而由胡兒所作胡騰之歌舞，又可以名之曰西涼伎。胡騰之舞則剛柔相濟，胡騰之樂又胡漢交融，在歌與舞之先天上，即具備此種調和之條件，宜乎投合唐人嗜好，爲之顚倒不置也。胡漢交融之事，初唐雅樂早已如此。通典一四二：貞觀之初，太常少卿祖孝孫以梁陳之音多吳楚，周齊之音多胡夷，於是斟酌南北，考以古聲，作大唐雅樂。

西涼伎劇內所用之樂調，專指曲牌名而言，非樂類或樂制。要以涼州大曲爲主。涼州大曲之詳，見拙著唐聲詩下編格調及唐大曲稿。玆專就唐代情形，撮舉要點如下：涼州地方，俗尙音樂，見開天傳信記。製曲曰涼州，甚美；於開元六年，據近事會元四。由西涼州都督郭知運進於朝。自後宮廷以至民間，此曲流播甚廣，感人甚深。始屬黃鍾宮，所謂「古涼州」、「舊涼州」是。天寶間，翻爲道調宮，所謂「新涼州」是。德宗貞元間，再翻爲高調宮，即上文所引段錄之語，謂康崑崙所翻者是。至南宋，涼州已分演入七種宮調，見碧雞漫志四。天寶間，既將涼州入道調，而十三載詔「道調法曲與胡部新聲合作」。惟其曰「合作」，可見所存在者，乃不同之兩方面：即道調法曲爲一面，而與胡部對立也。故涼州大曲實處於胡部之對面，屬法曲、或清樂範圍。宋程大昌演繁露七據唐會要語——本於通典及舊書——主張如此，並不誤。王國維於唐宋大曲考內，謂程氏誤解唐會要，斷定「西涼非清樂；

涼州又非西涼」。夫唐之西涼樂，當非純粹之清樂，而係清樂爲主、龜茲樂爲輔之混合物。至於涼州大曲，爲西涼地方所製，謂不屬西涼樂系，則難通。此地理上之關係，無法否認者耳。

附錄

【陳寅恪「新樂府西涼伎歷史背景」說節錄】德宗初，韓滉先薦劉玄佐任邊事，收復河隴。劉怠辭，事寢。(舊書一二九韓傳。) 張延賞續薦李抱眞任此事，李亦辭。(舊書一二九張傳。) 德宗貞元三年，委玄佐部將劉昌，北出五原。軍中有却沮者，斬三百人，始行。昌在西邊十五年，彊本節用，軍儲豐備。(舊書一五二劉昌傳。) 憲宗元和初，林蘊上宰相李吉甫書，謂「司空李抱玉，曾請復河湟，事旋寢。五十餘年，無收尺寸功者」。(唐文粹八十。) 陳氏據上種種，曰：「據此，可知自安史亂後，吐蕃盜據河湟以來，迄於憲宗元和之世，長安君臣雖有收復失地之計圖，而邊鎭將領，終無經略舊疆之志意。此詩人所以同深憤慨，而元白二公此篇所共具之歷史背景也。……微之少居西北邊鎭之鳳翔，殆親見或聞知邊將之宴樂嬉遊，而坐視河湟之長期淪沒，故追憶感慨，賦成此篇。頗疑其詩中所詠，乃爲劉昌輩而發。……樂天於元和四年作此詩時，亦卽其在翰林時，非獨習聞當日邊將驕奢養寇之情事，且亦深知憲宗儉約聚財之苦心。(據通鑑二三八憲宗紀，元和五年末；二四八宣宗紀，大中三年閏十一月丁酉等。) 是以其詩中『天子每思常痛惜』之句，不僅指德宗，疑兼謂憲宗，而取以與『將軍欲說合慙羞』爲映對，尤爲旨微詞悲，詞

賤意切！」——元白詩箋證稿五。

【楊憲益民間保存的唐西涼伎節錄】十七世紀的顧景星所看到的蘄州社戲，也就是唐代著名的西涼伎。……社戲裏伴奏的音樂，應當也還是唐代的音樂。西涼當今甘肅地。由秦漢到隋唐，都被氐族人所盤據。氐族且有高度的漢化，而且對於音樂，尤有天才。他們的疆土，幾度南達川滇。唐代雲南的南詔，也起源於南遷的氐族。在唐代，氐族的音樂由北方的涼州，和南方南詔，傳入中國，對於中國有絕大的影響！而且使中國文學裏有了詞曲。西涼樂是西域音樂與中國音樂融合而成的一種音樂。……顧景星的記載，……由音樂史的觀點看來，也供給我們若干重要的事實：第一，由當地社戲中神名唐明皇等看來，這西涼伎大概是天寶末，被樂人帶到湖北來的。蘄州一帶是山地，所以易於保留舊的文化。由西涼伎被保存了一千年的事實看來，可能在我國各地的山岳區域裏，還有許多唐代或更古的樂曲被保存着。……西涼伎，……現在當地可能還有人曉得這樂曲。第二，根據顧景星的記載，西涼伎中所用歌曲，「非詩非詞，長短成句，一唱衆和，嗚咽哀惋」。這可以證明民間歌舞，尤其是甘肅四川雲南的氐族歌舞，是詞曲的起源。

四、蘇莫遮

蘇莫遮，以曲調名爲歌舞戲名也。乃純粹胡樂、胡戲，始於北朝。其曲調演變，與伎藝配合情

形，均甚複雜，非他戲所有。而所演故事，則比較模糊，乃歌舞進爲歌舞戲之初期變態。且屬於胡戲，故始爲留唐之胡人所演，後始蕃漢雜作；不能與此章所錄之其他諸戲，作一例看。乃宋人有誤其情節「乞寒」爲「乞食」者，元人有認其性質全爲百戲，以不如俳優侏儒之有關諷諫爲憾者，淸人有誤同宋百戲內之裸體婦人相撲者。尤以通考一四八，列「乞寒」於「夷部樂」中，視同樂名，用陳書語曰「本西國外蕃康國之樂」；後人展轉勦襲，莫名究竟，幾乎視「乞寒」二字類於安國西涼……，爲國名或地名矣，可謂混亂已極！近人邵茗生齋樂述往，見劇學月刊，仍然如此。近人之研究者，如向達唐代長安與西域文明以爲出於伊蘭，岑仲勉唐代戲樂之波斯語東方雜誌四十卷十七號。亦以爲出於波斯，方詩銘蘇莫遮考見文訊新四號，以下簡稱「方考」。以爲出於康國，均未嘗認爲戲劇或戲弄，祇視作遊戲與舞蹈而已。玆則從戲弄觀點出發，顯示其爲歌舞戲，破除過去種種誤解。並就向岑方三家之說，明其異同與是非。日本亦有蘇莫者舞，與初唐此戲，依然名近而實遠，並予辨正。

認蘇莫遮爲歌舞戲之第一依據，乃唐慧琳一切經音義及希麟續一切經音義內，大乘理趣六波羅蜜多經音義所云。經一論老苦曰：

又如蘇莫遮帽，覆人面首，令諸有情，見卽戲弄。老蘇莫遮亦復如是。從一城邑，至一城邑，一切衆生被衰老帽，見皆戲弄。

揣經意：蘇莫遮帽在習俗上本是招人戲弄之標識；衰老之人覆此帽，成「老蘇莫遮」，亦復遭人戲弄。音義四一曰：

> 「蘇莫遮」，西戎胡語也，正云「颯磨遮」。此戲本出西龜茲國，至今猶有此曲，此國渾脫、大面、撥頭之類也。或作獸面，或象鬼神，假作種種面具形狀。或以泥水霑灑行人，或持羂索搭鉤，捉人為戲。每年七月初，公行此戲，七日乃停。土俗相傳云：常以此法禳厭，驅趁羅剎惡鬼食啗人民之災也。

續音義此條較簡，但曰：「『蘇莫遮』，胡語也，本云『颯磨遮』。此云戲也，出龜茲國；至今有此曲，即大面、撥頭之類是也。」其中於「蘇莫遮」一辭，曰帽，又曰戲，又曰曲，頗複雜。蓋其義本指帽，既乃對於戴此帽者有調戲玩弄之舉；既乃因此舉而有樂曲，有舞蹈；既乃由帽而為套頭，為面具，詳前章論大面。並由樂舞進而為歌舞戲，遂與渾脫、大面、鉢頭，成一類矣。清徐本立詞律拾遺七：「蘇莫遮本西域舞人之飾，後隸教坊，因以為名。」改得不合。此戲之名，並非教坊所命。「渾脫」，始亦囊形帽也，大面、原包含面具與套頭也，故二者與蘇莫遮得為一類。既為一類，大面、鉢頭之性質，在前章內，已確切肯定為歌舞戲無疑，並非遊戲，亦非百戲，或普通歌舞，則蘇莫遮又寧得為遊戲、百戲、普通歌舞乎？音義既謂西龜茲國之蘇莫遮，「即此國猶云我國。渾脫、大面、撥頭之類」，今列蘇莫遮為唐代之歌舞戲，當無不可。下文引王明清揮麈錄語、亦即宋史高昌傳語曰：「婦人戴油帽，謂之『蘇莫

遮」。」分明沿用唐義，與一切經音義之說正合。岑仲勉隋唐史上卷廿三節注，指宋史此語曰「或因歌嗃時有此服飾而誤會」，則以岑氏自己誤會「蘇摩」為毒草，「遮」為曲，故反以取帽義者為「誤會」耳。詳下文。清文廷式純常子枝語四引一切經音義文，並曰：「按今滿洲典禮跳神之『紗帽太太』，蓋出於此。『紗帽』一作『撒麻』，皆『颯麻』之轉音也。姚元之竹葉亭雜記作『薩嗎』，五三年冬，吉林舉行民間藝術會演，中有「薩嗎舞」，乃蒙族過去祀神時所跳之舞。吳振臣寧古塔紀略作『叉馬』。」滿洲語關係究竟如何，俟考。惟割裂原音「蘇莫遮」為「蘇莫」，又未明「遮」音何以可省，其說尚待補充。方考雖堅信音義之說，但因肯定「蘇莫遮」即康國原名之「颯秣建」，詳下文。謂「蘇莫遮即康國帽，『老蘇莫遮』即老康國人」。未思康國帽與康國老人俱未聞有何特徵，亦常帽與常人耳，何以一見人即遭戲弄歟？使凡人老皆必遭戲弄，亦難乎其為老人矣。該國果不敬老，反有慢老之風歟？初未聞有此說也。方氏對音義更有一大誤解，曰「由此指上文所引一切經音義之文。知除渾脫、潑寒胡為蘇莫遮外，尚有大面、撥頭也」。又曰「由慧琳一切經音義，知蘇莫遮所包極廣！凡渾脫、大面、撥頭、潑寒胡等均隸之」。此說未免離奇！音義之文明謂西國之有蘇莫遮戲，猶之當時我國之已有渾脫、大面、撥頭等戲，彼此情形相類，正就人之所已喻者，啓其所不喻而已，初無「所包極廣」之意。

認蘇莫遮為歌舞戲之第二依據，乃舊書七中宗紀所云：「景龍三年十二月「乙酉，令諸司長官

向醴泉坊看「潑胡王乞寒戲」。此中「潑胡王」三字，乃指所扮之人物，而「乞寒」乃所演之事，不僅化裝舞隊，灑水施索，向行人觀衆戲弄而已。蓋此爲「御前」獻技，而一切經音義所云，乃民間行樂，顯然不同。使無「胡王」一位定型之人物，爲乞寒情節之中心，則「御前」之舞隊，裝扮縱極炫赫，其性質仍是歌舞而已，難以云「戲劇」之「戲」。自來關於蘇莫遮或關於「乞寒」「潑寒」之記載甚多，而道及胡王之人物者，僅此一條，甚爲可貴！並知乞寒是本意，而稱「潑寒」或「潑胡寒」者，原爲「潑胡王乞寒」五字之簡稱。至於「潑」對胡王，究表何意，尚待研討，似未必謂潑之以水。下文蘇中郎節內，見日本曲調有醉胡王者，舞摹胡王醉態，可作參考。唐張鷟朝野僉載述王沂夢寤後，善彈琵琶數曲，內有胡王調，語雖不經，亦足反映初唐時確有因緣胡王成曲調者。岑仲勉文於胡王所演，另有領會，詳下文。本書對於此戲名稱，借用曲調名蘇莫遮，乃依研究上之通例耳；不然，撥樊噲排君難及劉闢責買例，若稱之曰潑胡王乞寒，簡稱潑寒，甚爲確當。近人徐筱汀釋末與淨曰：

> 此戲係因用水潑於胡人身上以乞寒而得名。但舊唐書張說傳則有「自則天末年季冬，爲潑寒胡戲」字樣，已將「乞寒戲」易名爲「潑寒胡」，而成爲含有指示劇情作用之漢化名詞了。

徐氏似有認此戲爲戲劇之意，故曰「劇情」云云。解「潑」爲「潑水」，猶可能；若認「潑寒胡戲」一辭獨爲漢化名詞，而獨能指示劇情則不確。因「乞寒」二字，等是漢語；其指示劇情也，且較曰

「潑寒」尤深切。「潑」如爲潑水意，不過動作而已；若「乞」，乃表示一種願望，在「夷俗」則禳除疾病，在華戲且爲祈年、獻忠與上壽，意義較爲豐富，均詳下文。

認蘇莫遮爲歌舞戲之第三依據，乃張說蘇摩遮歌辭五首，見張說之文集。全唐詩樂府十二所引，於題下注云：「潑寒胡戲所歌，其和聲云『億歲樂』。」則五首爲原戲曲之歌辭無疑矣。

摩遮本出海西胡，琉璃寶眼紫鬚髯。聞道皇恩遍宇宙，來時歌舞助歡娛。億歲樂！（「眼」一作「服」，「寶眼」一作「百服」。岑氏校「百服」爲「碧眼」。）

繡裝帕額寶花冠，夷歌騎舞借人看。自能激水成陰氣，不慮今年寒不寒！億歲樂！（「騎舞」一作「妓舞」。）

臘月凝陰積帝臺，豪歌擊鼓送寒來。油囊取得天河水，將添上壽萬年杯！億歲樂！（「豪歌擊鼓」，一作「齊歌急鼓」。）

寒氣宜人最可憐！故將寒水散庭前。惟願聖君無限壽，長取新年續舊年！億歲樂！

昭成皇后帝家親，榮樂諸人不比倫！往日霜前花委地，今年雪後樹逢春。億歲樂！（「帝」一作「之」。）

又顧況八月五日歌云：

四月八日明星出，摩耶夫人降前佛；八月五日佳氣新，昭成太后生聖人。開元九年燕公說，奉詔聽置千秋

節。……

按「昭成」乃睿宗后竇氏之謚。后乃玄宗之母，爲則天所害。玄宗即位，追尊爲皇太后。辭中「霜前」「雪後」，似指被害與追尊。此首內容，較前四首大異，未知果與之爲聯章否。升庵詩話九曾稱說詩凡四首，必明本所見，並無此第五首也。全辭應作於玄宗初年。詳玩其旨，可得下列六點——

（一）此亦「御前」奏伎之所歌，非民間行樂之辭。

（二）演員分馬上、馬下兩部，並另有樂隊。——三方面聯合，皆在庭中露天演出。

（三）馬上者任歌舞，乃碧眼紫髯胡人，頭戴寶花冠，冠下裹帕，衣文繡。

（四）馬下者配帶油囊，貯水，激灑場中，與馬上之歌舞相應。向達唐代長安與西域文明四日本之蘇莫者舞而推測云：「爲此戲時，疑舞者步行，胡服；騎馬者則持盛水油囊，作勢交潑；舞者舞踏應節，以象閃避之狀。」由步行者舞踏原較合，惟張詩明明曰「夷歌騎舞」，姑以歌舞屬之馬上，仍俟考。

（五）全伎乃胡樂、胡歌、胡舞、胡戲。樂器內頗用鼓，歌則用漢辭。岑仲勉隋唐史上卷廿三節注：「按魏略：海西應指歐洲，而張說明以指波斯。」按指波斯，乃岑氏之意；張詩用「海西」二字，並未明以指波斯。後漢書西南夷傳謂海西即大秦，乃指羅馬。

（六）全戲之主題，乃獻忠祝壽，永慶萬年。

總之：歌舞以外尙有戲，戲旨之明朗者爲潑水迎寒，山呼上壽；所不明朗者，胡王在戲中果爲接受獻祝之人歟？抑與餘衆同向天可汗獻祝歟？假設用今日麻姑獻壽一劇擬之，彼以麻姑採芝釀酒之表演爲主，向王母獻壽，另穿插歌舞雜耍；此以胡人潑水迎寒之表演爲主，向胡王獻壽，亦另穿插歌舞雜耍。劇內王母或胡王，同爲觀衆中所最擁戴者之象徵而已。如此比較，固屬可能，並不突兀。岑氏文內以爲胡王所扮乃寒神；果爾，向胡王乞寒，猶之向壽星討壽耳。見下文「古波斯潑水之第二故事」。因此可知此戲性質，與梁上雲樂有近似處，參看首章溯源（戊）論上雲樂，更可了解。吾人檢討蘇莫遮或潑胡王乞寒一戲在當時所具之戲劇性，實事求是，不誇不掩，究竟具有幾分，由此不難推斷。唐鼓吹部內樂人騎馬，謂之「騎吹」，雅樂、俗樂皆有，見段錄「鼓吹部」。此曰「騎舞」，可從「騎吹」求之。唐三彩陶人馬內，有騎吹、騎舞之具體形象。

至於民間所有，一切自較此爲殺，然亦不能以遊戲、或百戲、或普通歌舞目之。若因其爲露天表演，爲騎舞，爲潑水之戲，爲胡王主演之情節不明種種，遂謂其與後世之歌舞戲不倫，甚至認爲非唐代其他歌舞戲可比，則未免忘却時代，忘却性質。參看首章初唐節述太子承乾演突厥喪儀，有奔馬環尸。用後世舞臺上演戲之意識限制古劇種種，以爲不如今日者便非戲劇，是祇知有戲劇形式，而忽略戲劇本質耳。須知此乃北周至

初唐時，居留中國之高昌僑民，按其本國故事風俗，所自演出，雖形式制度有別於我，而所具之戲劇本質，固已達歌舞戲之程度，不容拘執也。百戲之說，以元楊維楨東維子文集十一朱明優戲序所見較具體——

> 百戲有魚龍、角觝，……扛鼎、象人，怪獸舍利，潑寒蘇木（一本作「蘇莫」。）等伎，而皆不如俳優侏儒之戲，或有關於諷諫。

所謂「潑寒蘇木」，顯指本伎而言；所以別之於俳優者，為無關諷諫也；所以列為百戲者，為非俳優也；出俳優，必入百戲者，為認唐伎祇有此二類也。稍有「斷代限體」意味。惟變蘇莫遮名為「蘇木」二字，楊氏必有所本。有此透露，非常可貴！此種變化應在唐以後，亦此戲在唐雖禁於「御前」，而仍然流傳於民間之一證。

戲劇性質既肯定後，當續查其表演情形。首及民間方面：中宗神龍二年公元七〇六年。三月，并州清源縣尉呂元泰上疏諫阻觀潑寒胡戲，於此曾有較詳之記述。此疏在通典一四六、唐會要三四、新書一一八宋務光傳後，均有載。惟會要之文割裂為二段，以全唐文二七〇所見較全——

> 比見坊邑城市，相率為渾脫隊，駿馬胡服，名曰蘇莫遮。旗鼓相當，軍陣之勢也；騰逐喧噪，戰爭之象也；錦繡誇競，害女工也；徵斂貧弱，傷政體也；胡服相效，非雅樂也；「渾脫」為號，非美名也。安

可以禮儀之朝，法戎夷之俗，軍陣之勢，列庭闕之下」竊見諸王亦有此好，自家刑國，豈若是也！詩云：「京邑翼翼，四方是則。」非先王之禮樂，而將則四方者，臣所未喻也。夫樂者，動天地，感鬼神，移風易俗，布德施化。甫犬戎之曲，不足以移風也；非宮商之度，不足以易俗也；無八佾之制，不足以布德也；非六代之樂，不足以施化也。——四者無一，何以教人！臣本凡愚，不識忌諱。忠於國者以臣爲讜言；佞於朝者以臣爲誹謗。惟陛下少留意焉。

臣謹按洪範八政，曰「謀時寒若」。君能謀事，則寒順之，何必裸露形體，澆灌衢路，鼓舞跳躍，而索寒也！禮記曰：「立秋之日行夏令，則寒暑不節。」夫陰陽不調，政之失也！休咎之應，君臣之感也；理均影響，可不戒哉！

上文已說明馬上、馬下及樂隊三部分綜合爲一伎，曰蘇莫遮。呂氏此疏之內容當指一事，而原疏自是一篇文字。因唐會要將「比見坊邑」以下割屬「論樂」節，將「臣謹按」以下割屬「雜錄」節，方考對於新書所載未經割裂者，反曰：「所異者，此將呂元泰所上諫蘇莫遮及乞寒胡兩戲之書，合而爲一。二疏均著於會要中。」方氏意中蓋先有「兩戲」之別，始有「二疏」之分耳。方氏又曰「惟以蘇莫遮之稱可包乞寒胡戲，則是也」，未免自相矛盾。既然此可以包彼，則彼此分明爲一戲或一事也，此點首宜辨明。呂氏所非難者，固以四方城市坊邑爲主，而仍明其源於「庭闕之

下」與「諸王之所好」，足見此戲在當時，實上下所共傾慕，可云盛矣！呂氏之言，有出張辭以外者，凡五點——

（一）唐代有戴帽之舞隊，曰渾脫隊，蘇莫遮亦就此種舞隊以表現。

（二）灑水乞寒之人，至於裸露形體，與錦繡誇競者勢難同調。爲證上文謂馬上、馬下，分爲兩部之說爲不移。

（三）騎隊儼然軍陣，騰逐喧譟，有若戰爭。

（四）漢人亦胡服胡舞，模倣爲之，不全爲胡人之事矣。

（五）民間舉行，須普遍斂費。

以上所謂渾脫隊，大可注意！舊唐書禮儀志四敍代宗永泰間國子監講論，有樂府雜伎，曾將渾脫與內教坊音樂及竿木同列。據敦煌卷子內劍器大曲之辭，亦表演軍陣戰爭，與此無異。辭末曰：「劍器呈多少，渾脫向前來。」杜陽雜編二記石火胡之養女在百尺竿上踏渾脫，歌呼抑揚。可知渾脫隊爲基本舞隊，渾脫舞爲基本舞容；配合劍器，則爲公孫大娘之劍器渾脫；配合蘇莫遮，則爲海西胡之夷歌騎舞。蘇莫遮本身表現，原在灑水乞寒而已；所有軍陣戰爭之舞容，自別屬於渾脫隊耳。另有羊頭渾脫，見下文待考諸劇中，有輪鼓渾脫，傳於日本；有玉兔渾脫，見宋史樂志：具詳敦煌曲初探考屑。信如此

說，當時卽使中宗納諫，禁斷潑寒之戲，而所謂不美之名，與軍陣之勢、戰爭之象，依然見於他舞他戲之內，未必皆能禁也，呂疏誠然迂矣。胡震亨唐音癸籤樂通三「玉兔渾脫」條曰：「潑寒胡戲有蘇莫遮曲，豈渾脫舞同出海西，亦歌此曲調歟？」謂渾脫舞祇能專配蘇莫遮曲，便不合。

渾脫舞之表現，旣有旗鼓軍陣，騰逐喧噪，其爲多人集體動作，而非單人獨舞，有不俟辨。曰「渾脫隊」，毫無問題。方考因呂疏在會要稱「渾脫」，在新書稱「渾脫隊」，遂謂「歐公……不審渾脫之朔義」。又因岑仲勉說中稱「隊名渾脫」；方氏曰：「此稱『渾脫隊』，當沿歐公之誤。」按新書曰「隊」，與渾脫之「朔義」（方氏認「渾脫」之義爲囊形氈帽。）並無抵觸，歐公不誤也。上文指方氏視蘇莫遮與乞寒胡是並列之二戲，固非，其於渾脫與蘇莫遮認作同義異名，亦未合。方考曰：「會要所紀雖有『渾脫』『蘇莫遮』之名，而所述實則爲一，則此樂舞當兼有『渾脫』『蘇莫遮』二名也。」按唐制乃以音樂統屬舞與戲，（詳本章首節。）渾脫純爲舞名，蘇莫遮兼爲戲名與樂曲名，特引入渾脫舞，互相配合耳。彼此內容旣不相等，不能指爲同義異名。方氏旣見張說詩後，概念較爲淸楚，曰：「蓋蘇莫遮者，當爲樂舞之總名，可由蘇莫遮之名以稱渾脫或潑寒胡戲，而不能由渾脫以稱潑寒胡戲，或由潑寒胡戲以稱渾脫也。」此處之第一「或」字，應改爲「與」，乃確。方氏又誤會此戲所用之渾脫舞亦劍器渾脫，指公孫大娘所舞曰：「此與呂元泰疏中所述之渾脫，均屬武舞，僅有繁簡之殊而

已。」劍器舞自有其特徵，爲一獨立之舞，或帶渾脫，或否。詳敦煌曲初探四。此戲內渾脫隊之表現未涉及劍器情形。

舊書九七張說傳——

自則天末年，季冬爲潑寒胡戲，中宗嘗御樓以觀之。至是，因蕃夷入朝，又作此戲。說上疏諫曰：「臣聞韓宣適魯，見周禮而歎；孔子會齊，數倡優之罪。列國如此，況天朝乎！今外蕃請和，選使朝謁，所望接以禮樂，示以兵威，雖曰戎夷不可輕易，焉知無駒支之辯，由余之賢哉！且潑寒胡未聞典故，裸體跳足，盛德何觀！揮水投泥，失容斯甚！法殊魯禮，褻比齊優，恐非干羽柔遠之義，樽俎折衝之禮。」自是此戲乃絕。

新書一二五張說傳所引同，惟「且潑寒」句作「乞寒潑胡，未聞典故」。同一戲也，張氏前詩則勸，此疏則諷，果何所別？「裸體跳足，揮水投泥」二語，足補呂疏所不及，殆爲此戲中最粗野之現象！而上列五詩所寫，又顯爲此戲中最美麗之場面！彼此相去甚遠，則又何歟？既曰「跳足」，當屬於馬下，亦不知此中尚有「騎舞」或「駿馬」否。「御前」承應與賓禮優儺之中，亦復作此最粗野之伎，豈因「四夷」之會，故意借此胡戲彰彼蠻陋，以益耀我之文明歟？大概各年所演，先後未能悉同；張氏詩褒其美，而疏貶其陋，殆亦因各時期實際情況而變，未必完全主觀上之出爾反爾，自相

矛盾耳。清喬松年蘿藦亭札記俞樾茶香室叢鈔續鈔九引。云：「宋仁宗時，上元節伎藝中，『婦人裸體相撲』爲戲，「卽唐人潑寒胡戲之遺意。所謂『裸』者，殆祇袒上身，非全體赤露耳」。竊恐未必。因唐戲非女伎，「揮水投泥」非相撲，相撲乃角觝。宋伎既不表示乞寒，卽難云唐之「遺意」也。司馬光溫國文正公集二一有論上元令婦人相撲狀，可參考。

以上述此戲本身之性質如何與表演如何，乃最要之兩點。其他尚有此戲在我國始末之經過，樂曲之演變，乞寒之本意，戲名之本意，起原之異說，及東流之演變等，頗繁，玆次第及之。

有關蘇莫遮戲之說，曾見於史籍者凡十一條——

（一）北周書七宣帝紀，謂靜帝大象元年，公元五七九年。十二月，「甲子，七日。還宮，御正武殿，集百官及宮人、內外命婦，大列妓樂。又縱胡人乞寒，用水澆沃爲戲樂」。乃此戲在我國最早之記載。通鑑一七三略同：「甲子，還宮，御正武殿，集百官及宮人、外命婦，大列伎樂，初作乞寒胡戲。」

（二）上文引舊書張說傳，武后末年，曾演此戲，應爲入唐以後最早之記載。用渾脫隊，入渾脫舞，或皆肇始於唐。

（三）舊書七中宗紀，神龍元年，公元七〇五年。十一月，「己丑，十三日。御洛城南門樓，觀潑寒

胡戲。」新書四同。

（四）上文引：明年，呂元泰上疏諫阻。

（五）上文引：舊書七中宗紀，景龍三年公元七〇九年。十二月，在醴泉坊觀演此戲。

（六）新書五睿宗紀，景雲二年「十二月丁未，作潑寒胡戲」。

（七）新書一一八韓思復傳：「朝宗初歷左拾遺，睿宗詔作乞寒胡戲。諫曰：『昔辛有過伊川，見被髮而祭，知其必戎。今乞胡寒，非古不法，無乃爲狄。又道路藉藉，咸言皇太子微服觀之，且匈奴在邸，刺客卒發，大憂不測，白龍魚服，深可畏也！況天象變見，疫癘相仍，厭兵助陰，是謂無益。』帝稱善。」

（八）通典一四六載睿宗景雲二年，右拾遺韓朝宗亦曾上疏諫阻此戲。白孔六帖六一僅見疏文數句。全唐文三〇一載朝宗諫作乞寒胡戲表，略謂「今之乞寒，濫觴胡俗。臣參聽物議，咸言非古。……又道路藉藉，咸云皇太子微行觀此戲。且元良國本，蒼生繫賴，輕此馳騖，能無蹔蹶！況匈奴在邸，賓叢有徒，刺客密發，何限夷夏！卒然奔呼，掩襲無備」。太子指玄宗。「馳騖」二句指馬上騰逐，太子臨觀，乃蹈危險。「匈奴」應指突厥，乃參加此戲者；「奔呼掩襲」，俱可以見戲中行動之劇烈。全唐文小傳謂朝宗天寶初爲京兆尹，前此無仕履，或有誤。

（九）上文引：玄宗初年，張說作歌辭五首。

（十）上文引：舊書九七張說傳，載玄宗先天元年，會要作二年，非。張氏亦曾諫阻此戲。

（十一）通典一四六及大唐詔令，均載玄宗開元元年公元七一三年。十二月七日，下勅斷禁。

岑氏云：「按舊紀八，開元元年十二月『己亥，禁斷潑寒胡戲。』己亥係十日，詔令之『七』，或『十』訛。」

此最後斷禁之勅乃蘇頲筆，見全唐文二五四——

勅：臘月乞寒，外蕃所出，漸漬成俗，因循已久。至使乘肥衣輕，競矜胡服，闐城隘陌，深玷華風。朕思革頹弊，返於淳朴。書不云乎：「不作無益害有益，功乃成；不貴異物賤用物，人乃足。」況妨於政要，敗紊禮經，習而行之，將何以訓！自今以後，即宜禁斷！

唐會要所引，「自今以後」下，尚有「無問蕃漢」四字。「闐城隘陌」，極言此戲在民間之盛。從北周至此，此戲凡歷百三十五年，而正式結束。在唐代，自此以後乃無聞。——此其始末經過之大略也。

雖然玄宗禁斷之官文書，縱於朝廷有效，於民間却未必有效，民間可能仍有續演者。洪邁夷堅志丙一「九聖奇鬼」條，述孝宗隆興二年，公元一一六四年。沈瀛遇鬼事：「酒既酣，奏伎，爲潑寒胡，曼延龍爵之戲，千詭萬態。」此說容涉誕妄，不足信；然本節下文引王明清揮麈錄，述高昌之潑寒習俗，自唐以來，絲毫不改，固甚確鑿。宋時此戲可能尚存，則終唐之世，民間料亦不曾斷絕耳。岑氏云：「綜觀數段史文意，此種戲樂自北周輸入後，百餘年間，長安民俗仍於寒日舉行之。特中宗大寬其禁，又令百官同樂，

故勞史官特舉。……開元……下勅禁斷中有云『……漸浸成俗，因循已久』，從可見也。」楊愼升菴詩話九據張辭第一首前二句曰：「以此考之，即今之舞回回也。」殊不知此戲特點在灑水乞寒，與騎舞渾脫，豈「琉璃寶眼紫髯鬍」之相貌所能代表！明之舞回回，詳情未悉，若不乞寒，便與此戲無關。

其次，論此戲之樂曲，當從張說之五辭說起。據敦煌卷子蘇莫遮六首之形式，有「第一」「第二」等標題以相次，乃盛唐大曲之形式也。詳敦煌曲初探。張辭五首，除末首內容有問題外，略見上文。即以餘四首論，雖各有和聲，又爲七絕之聲詩體，與敦煌曲無和聲爲長短句體者異，仍可能爲大曲。因七絕之聲詩體，與盛唐大曲之傳辭情形尤合，而敦煌卷子之大曲內，亦有具和聲者。張辭所以無「第一」「第二」等標題者，可能在編入文集時，被芟削耳。以龜茲之戲配合大曲，原極自然之事。惟唐大曲多入坐部伎，比較典重。此戲以舞隊制度，作露天表演，而謂亦用大曲，似乎特殊。第吾人所知於唐大曲與唐伎樂者，畢竟有限，亦不敢斷其必無也。姑存此疑，以俟續考。若撇開大曲，改認張辭四首爲普通雜曲之聯章，自無此等問題。

唐會要三三紀天寶末改樂曲調名情形：蘇莫遮屬沙陀調者改名萬宇淸，屬金風調者改名咸皇恩，屬水調者不改。南部新書辛有專條曰：「天寶十三載，始改金風調蘇莫遮爲咸皇恩。」此所改之二名，可能皆由於上列張辭第一首第三句「聞道皇恩遍宇宙」而來，則此戲所用曲，必不外此二

宮調，而與水調無涉。又查唐人感皇恩句法，前片爲「七七七三七」，與張辭七言四句帶三言和聲之句格，平仄大致相當。因知此戲所用曲，殆爲金風調之蘇莫遮，與沙陀調又相隔也。據宋史樂志，教坊樂龜茲部有二曲，皆雙調：一曰宇宙清，一曰感皇恩，想即唐沙陀、金風二調蘇莫遮之遺。而宋詞另有之蘇幕遮，想即水調之不改名者。日人林謙三隋唐燕樂調研究謂「會要所載蘇莫遮三曲，不必僅調不相同，蓋是有所關聯三部異曲」，却未說明其關聯究竟何在。又謂「會要三曲屬於水調者沿用胡名；日本所傳盤涉調有蘇莫者」。意謂彼邦之蘇莫者，相當於唐水調之蘇莫遮。果爾，蘇莫者之樂舞屬水調，此戲之樂舞屬金風調，——二者顯然有別。

舊書一九八西戎傳康國云：「其人皆深目高鼻，多鬚髯。……人多嗜酒，好歌舞於道路。……以十二月爲歲首。……至十一月，鼓舞乞寒，以水相潑，盛爲戲樂。」冊府元龜九六二略同。新書二二一下西域傳康國云：「人嗜酒，好歌舞於道。……以十二月爲歲首。……十一月鼓舞乞寒，以水交潑爲樂。」陳書一五八本此，乃謂「乞寒本西國外蕃康國之樂也。其樂器有大鼓、小鼓、琵琶、五絃、箜篌、笛。其樂大抵以十一月，倮露形體，澆灌衢路，鼓舞跳躍，而索寒也。」「樂器」云云，較之通典、新、舊唐書述康國者，均異，未知陳氏何據。通考全襲陳書之文，其中用鼓，屛，與張說辭第三首合。岑氏曰：「乞寒本遊戲，非音樂。龜茲之樂器固不限用於乞寒。」未免忘却此戲

之有樂隊伴奏矣。夫無樂則無歌，無歌則無舞，將何以與渾脫、大面、鉢頭同類歟？岑氏對此戲之「遊戲」觀念，究嫌膚廓。

其次，論乞寒之本意，甚饒趣味。宋葉廷珪海錄碎事十六音樂部云：「乞寒，外蕃之樂，裸露形體，澆賁衢路，鼓（此字下，應脫「舞」字。）跳躍而索食。唐張說上言，遂罷其戲。」「索食」之說，殆因不明乞寒之意，專從「乞」字想像而得，甚謬！姑不論。問題在「寒」何用「乞」，何時便應乞。誠如呂元泰疏引洪範語意：「謀時寒若」，四時順序，暑往寒來，不求自至，何以成此習俗？必有其故。留唐胡人爲乞寒之戲，都在臘月，何以一切經音義獨曰「每年七月初，公行此戲，七日乃停」，言之鑿鑿？亦必有故。蓋音義所據，乃西國土俗，其所以在七月者，應求之外國；留唐胡人所爲，乃行樂祝歲而已，其所以在歲終者，應求之中國。求之外國者，倘據展轉相因之陳說，不若用身歷其地，目擊其事之記錄爲可靠。王明清揮麈錄前四曰：

太平興國六年，（公元九八一年。）五月，詔遣供奉官王延德、殿前承旨白勳，使高昌。雍熙元年四月，延德等敍其行程來上云：「……高昌即西州也。其地南距于闐，西南距大石、波斯，西距西天、步露沙、雪山、葱嶺，皆數千里。地無雨雪，而極熱！每盛暑，人皆穿池爲穴以處。飛鳥羣萃河濱，或起飛，即爲日氣所爍，墜而傷翼。屋室覆以白堊。……樂多箜篌。……俗多騎射。婦人戴油帽，謂之『蘇莫遮』，用開元

七年曆，以三月九日爲寒食；餘二社、冬至，亦然。以銀或鍮爲筩，貯水，激以相射。或以水交潑爲戲，謂之『壓陽氣』，去病。好遊賞，行者必抱樂器。……王之兒女親屬，皆出羅拜，以受賜。遂張樂飲燕，爲優戲，至暮。明日，泛舟於池中，池四面作鼓樂。……」

此節，宋史四九〇高昌傳完全採錄。綜其所云，不但乞寒之原因、時節及習俗由來，已明明白白；並蘇莫遮原意、激水器具、樂器、優戲，亦一一道及，頗爲具體。雖屬三百年後情形，而大陸上山國之風俗，向來保守多於變化，可想見北朝以來早已如此，舉非北史隋書及新、舊書所曾及。正可因後來私乘之詳，補前代正史之闕耳。其中首當肯定者，乃激水相射之始意，在「壓陽氣，去病」。陽氣指暑氣之厲，足以致人疾病者。「壓陽氣，去病」，卽驅暑以袪病耳，其事宜有於夏季。原語「二社、冬至，亦然」，乃指上文用開元曆，不屬下文之潑水爲戲，不可誤會。一切經音義云在七月初，乃據其本土之實況，顯然不誤。

惟在本土已由民俗演化而爲戲，入我國後，復完全適應行樂之需，乃配合樂舞，演出情節，人馬雜沓，綵繡繽紛，更充分戲劇化矣。既不在其土，當不必謹守其俗，於是變驅暑爲乞寒，轉袪病爲上壽，改盛暑爲臘盡，都無足異。我國驅儺，固在臘盡，其事之爲「禳厭驅趁羅剎惡鬼」，上文引一切經音義語。與高昌乞寒，毫無二致，宜乎此戲亦選在臘月內爲之。惟儺有送寒之意，與乞寒相反。司馬彪續

漢書禮儀志云：「大儺謂之逐疫。……出土牛於丑地，以送寒氣。」為之既百三十餘年之久，必然視為故常，而另成一種習俗。故玄宗勅曰：「臘月乞寒，外蕃所出，漸漬成俗，因循已久。」須知此乃我自成俗，本非蕃俗。我俗在臘，而蕃俗原在暑耳。上文列韓朝宗於景雲二年所上諫表有曰「今之乞寒，濫觴胡俗」，豈因胡俗本不在臘，始曰「濫觴」歟？——凡此種種，悉可因揮塵錄所載北宋使節之親身考察者，而徹底了然也。宋李上交近事會原四「潑寒戲」條注：「邊人以水相潑，於寒月為戲，謂之『乞寒戲』」云。」亦可參考。

乃岑氏引古波斯及伊蘭文化所載，波斯薩山朝三種慶節之潑水故事，詳見附錄。總結其意義為驅寒迎暖，與高昌潑水之驅暑迎寒者，恰恰相反！而曰「余敢謂留唐波斯人之行此游戲，實融洽三段故事於一爐。蓋遠處異鄉，舊俗有禁，權宜合作，事非得已」云云。無論戲肇於北周，不與於唐，北周與唐之為此者，是否波斯僑民，岑氏未考，未容說定；即僅就波斯三慶節配合三故事之內容參差以言，亦望而知其難於統一為驅寒迎暖。所謂「融冶一爐」者，殆岑氏為之牽強湊合而已。岑氏又將渾脫、胡王、乞寒三點，分別與三故事相聯繫，愈益支離，足以掩蔽眞象，不容不辨。茲據岑氏原文之資料分述如次：岑氏於隋唐史二卷廿三節，仍主此一說，無改。

古波斯潑水之第一故事，為「大新年節」合陽曆三月底。所演，意在供奉「不死聖神」，支配快樂。或謂供奉水神，及時有雨；或謂國王頒定用水淸祓之制。岑氏謂依時令，則本來故事與『送寒』

張說辭有「送寒來」語。『潑寒』無關」；但不死聖神原名 Haurvatat，或 Khordadh，其中之 r，可用 n 代譯，則與「渾脫」之音不忤；其義猶云「完全」，故「不死聖神」即「渾脫神」；並譏呂元泰疏「渾脫爲號，非美名也」，爲「僅從漢文字面論之，彼固不明原義也」。渾脫隊名由此而來，仍與潑寒之戲有部分相合云云。殊未知蘇莫遮戲內之渾脫隊，乃因戴渾脫帽、作渾脫舞而得名。漢人於胡語「渾脫」，取其中空與囊形之義。如新書五行志及通鑑中宗紀，景龍三年，二月壬寅條之胡注，均謂「長孫無忌以烏羊毛爲渾脫氈帽，人多效之，謂之『趙公渾脫』」，乃一最顯著之例也。通鑑胡注較多一句曰「因演以爲舞」，則倒因爲果矣。因舞固在「趙公渾脫」之先耳。明陳士元諸史夷語解義：「渾脫，華言囊橐也。」李心衡金川瑣記：「甘肅鄰近黃河之西寧一帶，多渾脫。蓋取羊皮，去骨肉製成，輕浮水面。」蓋用以爲渡也。葉子奇草木子：「北人殺小牛，背上開一孔，逐旋取去內頭骨肉，外皮皆完，揉軟，以盛乳酪酒湩，謂之『渾脫』。」鄭所南心史：「生剝罪人身皮，曰『渾脫』。」——皆見近人楊憲益零墨新箋引。楊氏謂「蒙古語呼一般囊橐，不問其爲革袋或布袋，皆爲 ughuta，或 hughuta，或 huta。其字根爲 ughu，就是中空的意思」。日人羽田亨有舞樂之渾脫一文，於「渾脫」之語原考訂更詳，亦認其原義爲空虛之囊狀。見附錄。岑氏據波斯語，釋爲「完全」者，尚未見我國載籍中有人應用。渾脫舞爲唐代胡舞中之基礎，曾向多方聯繫，成多種舞容，已詳上文。岑氏「語原」與「音譯」之說甚牽強，而於「渾脫」原義在我國之應用，與夫樂舞中發展之情形，一一皆爲鮮明之事實者，則概不提及，將何以取信歟？乃舉呂氏諫阻蘇

莫遮戲之語，譏其不明「渾脫」原義，論證未免空虛，恐不足以使呂氏心服耳。

古波斯潑水之第二故事，爲春節合陽曆十一月半。所演，完全表驅寒之意，以寒末暑來爲樂。由一少鬚之人扮寒神，衆以冷水潑之，神不爲忤。岑氏謂「景龍三年所書潑胡王乞寒，胡王應指扮演寒神之人」。是先承認此戲之旨在驅寒，不在乞寒；「乞」須改「驅」也。詳下文。按張辭明謂「送寒來」，不云「送寒去」。「寒氣宜人最可憐」，明明爲灑水所致。因曰「故將寒水散庭前」，初無驅寒之意。張辭乃適應當時此戲之需所特製之歌辭，其合於西國灑水之原旨與否，姑不論，若合於唐代此戲之主題，則可斷言。倘認其不合於遠古波斯之此一故事，遂以爲非，見下文第三故事。應知此乃百三十餘年來，留唐胡人中，前後表演此戲者之公非，若張說呂元泰二人，實難於分任耳。上文旣謂胡王所扮爲寒神，則在戲中，宜供奉寒神，向之乞寒，方較近情理。若以胡王之扮寒神爲反面人物，須潑水以驅逐之，原記載謂寒神乘騾，自馭，被衆淋潑，反大呼「熱熱！」是直丑脚耳。詳附錄。試爲胡人計，又何必特設此一脚色，年年在外國人前，飽辱其主一番，而後爲樂歟？何況張辭謂「瑠璃寶眼紫髯鬍」，應指戲中之主脚，並非少鬚之人也；音義謂「泥水霑灑行人」，亦並非自灑其戲中之主脚也：凡此種種，又皆屬不符。雖然岑氏不忘此戲中有胡王，又介紹故事中寒神之扮演，正已反映胡王之在戲中必有扮演，其戲必有情節，乃使蘇莫遮之爲歌舞戲，又得間接證明，良足多耳。

古波斯潑水之第三故事，爲「傾水節」Afrejagan 合陽曆一月半。所演之意在苦旱中求雨以止災。此節始於卑路斯王，當我之北魏太和三年，公元四七九年。較之前二故事時代，已算最近。岑氏曰：

所異者，其故事初無驅寒意味耳。惟我國所謂「潑」，正符傾水之義。依翻譯慣例，冠首元音及中間流音(r)，略去不譯。又唐時北方無輕唇音，則 Afrejagan 可變爲 Pejagan，而與潑寒(切韻 P'uatghan)相當。周書稱「乞寒」，殊與波斯(二)種故事(按即指上文第二故事)本意相背。元泰疏之「索寒」，張說詩之「送寒來」，皆因是而誤解。

岑氏因「傾水」定「潑水」，尚可；因「潑水」斷「潑寒」，已未必；乃竟謂古波斯傾水節之原名，與我漢文「潑寒」二字，義既相同，音又巧合，寧不可異！如此以斷「潑寒」獨是，而「乞寒」、「送寒」、「索寒」皆非，誠難於理解矣。夫「驅寒」之旨，按之國內多方之紀載，既皆不符，而岑氏獨是之「潑寒」，又與歷代史書及呂張諸說相忤，足見其事絕非偶然。岑氏於此，宜對己說有以檢查與修正。今反立異，謂外國遠古節名，與我漢文之音義可以彙合，則較諸誤解「渾脫」，錯使胡王者，爲益支矣。方考曰：「按『潑寒』當爲譯意，因除此外，尚有『潑胡王乞寒』『乞寒』諸稱，非盡爲『潑寒』也。」足以糾岑氏之失。

岑氏因篤信蘇莫遮戲爲驅寒迎暖之旨，無論在波斯，在中國，演期非當冬令不可，於波斯曆與

三慶節之月份，又曾苦心安排一番。發現第一故事之節期落在三月底，有所未合，遂指爲「不置閏調節，則歷久而愈往後縮」之故。未思既云「歷久」，又云「後縮」，倘有何限制！無論何節，皆難肯定其必在冬臘，又豈某一節之問題！岑氏猶曰：「戲之確出何國，含何意義，原語爲何，未嘗有人質言之者；余試求之，知此戲實出於波斯，名稱則以『潑寒』爲合乎事實。」殊未察其既分採潑水於三節，又專執驅寒於一冬，終不能自圓其說耳。

其次，論戲名之本意。除崔記今傳本外，唐人對於此戲名之寫法，多作蘇莫遮。入宋，遂皆用蘇幕遮。一切經音義謂「正云『颯磨遮』」。據上文，此三字以帽名爲本，以曲名爲變。宋史四九〇高昌傳：「高昌國……俗好騎射，婦人戴油帽，謂之『蘇幕遮』。」即用上文所引揮麈錄語，皆帽名爲本之證也。岑氏於此，亦獨爲異說：認定張說辭之調名作蘇摩遮者是正寫，因將三字強割爲「蘇摩」與「遮」兩截。對於「蘇摩」，據印度哲學宗敎史之論蘇摩神，指其先爲草名；草釀爲酒，遂爲酒名；酒以侑神，遂爲神名。岑氏曾謂波斯「不死聖神」爲「渾脫神」，見上文古波斯潑水之第一故事。因曰：「蘇摩酒既爲必要之神飲，供奉『渾脫神』時，自應連類而及。然則蘇摩神之『蘇摩』，與蘇摩遮之『蘇摩』，斷非偶爾巧合者」。岑氏又以「遮」義原即是曲，曰：「『蘇摩遮』，猶云『蘇摩曲』，侑蘇摩神時唱之。……今波剌斯火敎徒猶敬謹奉行。若向彼求之，或可得其音調之髣髴。」又

謂蘇摩遮之歌，不專系於潑寒，指張說辭注「潑寒胡戲所歌」云云，爲「唐人不諳其敎俗，遂疑兩者若弗可相離耳」。岑氏旣不信慧琳張說諸唐人，以爲不諳敎俗，而獨創一說，宜此說之有根底矣，詎知亦復不然。按張辭之此項注文，大槪出於編張說之文集或唐詩總集者之手居多，未必張氏或唐人之原注。試看全唐詩樂府十二於題下注此六字後，又接注云「其和聲云『億歲樂』」，分明是全唐詩編者之注，並非原詩之所有。岑氏認定乃張說辭之自注，從而非議，殊未中的。岑氏佛遊天竺記考釋內，曾據十萬子讀，列蘇摩 Subma 爲國名。

此中問題甚多，主要者乃將蘇摩遮一整個名詞，分解爲兩截，此層實無根據。上文引楊維楨朱明優戲序語，簡稱「潑寒蘇木」，於「遮」字音，直省略耳，似與此不同。蓋此三漢字之相聯，乃慧琳所謂西戎胡語之譯音而已，本身並無意義。除非得其確切之胡語原文，且已證明此原文確切由「蘇摩」與「遮」二義合成者，庶幾可就漢字譯音亦截爲二，於意義上有所分判。今尙未曾有人明其胡語原文之情況如何，而直接將譯音三漢字割裂爲上下兩段，以分別尋找關係，於是上段與草名、酒名遇合，下段與火敎神曲遇合，更從而推廣之，强調所謂「敎俗」。不知此兩種辭意之遇合，乃完全屬於人爲的、外在的一種牽附而已，並無內在的關係，未足爲據；何況更由此推演之結果，當然亦復不根，難於置信矣。即如張辭開端，曾割稱「摩遮」，不過詞章家之隨意翦裁而已，張氏固未嘗明其如此乃有何意義，而吾人亦初不意識其「摩遮」之割便有含義也。又如近人許地山梵劇體例及其在漢劇上底點點

濇濇，亦曾就蘇幕遮名，割裂下二字，謂「『幕遮』或也是『驀闍』底轉音」，因許氏文內，先謂穆護砂曲名之「穆護」二字，可能由祆教徒稱其司祝爲「驀闍」而來，故又以「幕遮」爲轉音。亦分明隨音依附，或變或轉，漫無定限，同一不可靠耳。岑氏所爲，大致與許氏同派，悉其語音通轉之法，由蘇摩草之 soma，凡四轉而始達波剌斯火教徒所唱之經典 hom；由 soma 一轉而爲「或作」sauma，再轉而爲伊蘭語之「相當詞」haoma，三轉而爲「簡寫」homa，四轉始達 hom yashto。由「遮」之廣州音 che，又凡四變而始達 hom 經典之祭曲 yasht。由 yasht，用 y 與 j 之通轉，一變而爲 jasht；略去末音，再變而爲 ja；用英文讀，三變而爲 j；取音之相近，四變而爲 che。既割裂如此之驟，轉折如此之多，而攀附又如此之遠，由草而酒，而神，而經，而曲；由梵文而伊蘭語，而火教經語，而英語，而廣州語。若謂在學術上存留一種假說，以供參考，原無不可；至於此種假說，與千餘年前在京洛一帶所演之蘇莫遮戲，究竟發生得幾許實在關係，則尙覺渺茫，一時難以折證。轉不若彼脚踏實地，多方符合而統一之舊說，指明胡語油帽曰「蘇莫遮」，戴此帽，演此戲，歌此曲，而假此名者之直截了當，其可信成分，尙比較爲多也。此事究竟爲唐人不諳教俗，誤執蘇摩遮曲專合於潑寒之戲爲可議乎？抑今人偶探教俗，蔓引塗附，不切事實之可議乎？——尙在兩可之間，有俟鑑定。方考指岑氏以「蘇摩」爲酒，以「遮」爲曲，謂與張說詩合，驗之一切經音義便不合。按張詩內稱「摩遮」，未稱「蘇摩」，亦難云合。方氏又曰：「慧琳蘇莫遮音義，專爲六波羅

蜜多經而釋，豈有不知經文之朔義，而妄引與之無涉者爲解乎？」應參考。

岑氏曰：「蘇摩遮祇是侑神之曲，其如何結合於潑寒慶節，頗難想像。」結論又曰：「蘇摩遮者，贊頌蘇摩酒神之曲，或慶節日常歌之；但對於潑寒之戲，似無直接聯繫。」此數語殊爲正直！蓋謂蘇摩酒神之曲，於古波斯「大新年節」中，供奉「不死聖神」時常歌之，當可用岑氏之說；但此曲旣與潑寒之戲無關，卽不應與蘇莫遮曲或異譯爲蘇摩遮、蘇幕遮。初時專屬於潑寒戲中常歌者相混淆，或濫爲攀附，徒滋紛擾。此外岑氏又曰：「余疑蘇莫遮帽，應別有語原，待考。祇譯音巧符，遂生誤會」乃不如前數語之公平矣。因六波羅蜜多經、宋史與揮麈錄等所云，可認爲蘇莫遮帽之「義原」與「戲原」，所缺者祇「語原」耳，尙可以補求。岑氏四轉四變之所得，假設其果爲「蘇摩遮」之「語原」，然所缺者尙有「義原」與「戲原」，且因其曲與潑寒之戲本無聯繫，此其所缺者雖欲彌補而無從！乃岑氏於蘇摩神之「蘇摩」與蘇摩遮之「蘇摩」則曰「斷非偶爾巧合」，上文所引。於蘇莫遮與蘇摩遮則不承認爲同音異譯，反曰「譯音巧符，遂生誤會」。試問「巧符」與「巧合」，輒有何異？是於申己與詘人之間，未免專門自用，而全廢客觀，旣違忠恕之情，亦背求知之道矣。

其次，論此戲之起原，究在何國，有四種異說：（一）一切經音義謂起於西龜茲。（二）新舊書、冊府元龜、陳書、通考，謂起於康國。（三）宋史、揮麈錄，謂起於高昌。（四）向氏文謂原出伊蘭，

岑氏文謂原出波斯。四說矛盾者少，相輔者多。其中直接指戲者多，少數則指蘇幕遮帽而已。對於此問題，應將乞寒之戲，與潑水之俗，分作二事，自由探討，不相牽制，方能得較正確之答案。若每遇潑水之舉，輒認爲乞寒一戲之本原所在，而爲之強求關係，以期捏合，則將不免迷惘無歸。大概第六七世紀間，西亞諸國，自高昌以至波斯，皆有潑水之俗，不必專指某國有者可信，而他國有者不確。如岑氏引古波斯及伊蘭文化所云，古波斯之潑水，且有種種不同，皆可以信。但其中如有扮演爲戲、而又合於「乞寒」、「索寒」、「迓寒來」之主旨者，便是我國蘇莫遮戲之起原所在；不然，祇供研討潑水之俗時作參考足矣，無須有所膠着。印度每年春末，亦有潑水節，以有色之水互潑、有色之粉互擲，於市衢中鼓樂歌舞，但意在迎接夏季，不在乞寒。

一切經音義謂此戲出西龜茲國，戲中用面具作獸面，或象鬼神。酉陽雜俎四「境異」云：

龜茲國……婆羅遮並服狗頭、猴面，男女無晝夜歌舞。八月十五日行像，及透索爲戲。焉耆國元日、二月八日，婆摩遮三日野祀，四月十五日遊林，五月五日彌勒下生。……

岑氏向氏疑「婆羅遮」、「婆摩遮」，即「蘇莫遮」之傳寫訛誤。此疑不爲無因，「婆摩遮」與「蘇摩遮」音確甚近。惟透索之意不詳，未知與音義所云「持羂索捉人」有關否，其宗旨是否乞寒，惜均無考，難於附會。新舊書等紀康國語，已見上文之論樂曲，曾明白曰「鼓舞乞寒，以水相潑，

盛爲戲樂」，當屬此戲起原國家之一。高昌之說，因有宋史與揮麈錄爲證，又較具體，乃最堅實。通典一四二：「後周……太祖輔魏之時，高昌款附，及得其伎，教習以備饗宴之禮。」又一四六：「西魏與高昌通，始有高昌伎。……大唐平高昌，盡收其樂。」舊書二九用通典語。高昌與中國關係如此密接，乃此戲始於北周，盛於初唐之由來也。若向氏斷其遠源出於伊蘭，則因張辭「碧眼紫髯」，類伊蘭族人之故。向氏曰：「是所謂蘇莫遮之乞寒胡戲，原本出於伊蘭，傳至印度，以及龜茲。中國之乞寒戲，當又由龜茲傳來也。爲此者多屬胡人。『碧眼紫髯』，度其爲伊蘭族而言耳。」楊愼因此四字，曾聯想及舞回回，已見上文。竊恐單憑此四字以斷其遠源，猶嫌薄弱。旣離開潑水乞寒，又不見扮演爲戲，安見其爲源、爲流乎？無怪岑氏謂羅佛耆支那伊蘭化甚博，而未提及此層，遂不之信也。上文引舊書一九八西戎傳，曾云康國人皆深目高鼻，多鬚髯。若以人種像貌爲據，則斷此戲直接由康國來，豈不更爲有力乎！

方考主張此戲出康國，乃根據康國原名颯秣建，與「颯麿遮」同音。其說曰：

慧琳謂此戲係龜茲所出，與唐書康國傳、册府元龜、文獻通考等，謂潑寒胡係康國舞樂者異。意此戲源出康國，傳至龜茲，更傳至長安也。所謂「蘇莫遮」，慧琳謂爲「西戎胡語」，余意當即康國之對音。新唐書卷二百二十一下西域康國傳云：「康者，一曰薩末鞬，亦曰颯末建。」又玄奘大唐西域記卷一云：「至颯秣建國

(唐言康國)。」又通典卷一百九十三引杜環經行紀云：「康國在米國西南三百餘里，一名薩末建。」是唐言之康國，本名薩末建，或颯末建，蓋均 Samar kand 之對音。(見馮譯法人沙畹所著之西突厥史料，頁九十九。) 此最後一音節 kand，若省去收聲，則其音爲「遮」矣。此例至多，如「契丹」(Kitan) 之爲 Kitai (見突厥文闕特勤碑) 是也。……唐世外來之樂舞，多以其國名稱之。如柘枝舞……蓋來自石國，……高麗舞……蓋來自高麗，……拂林舞……蓋來自拂林。……

此說亦頗有力，所憾者，Kand 雖省去收聲，與「遮」字音仍有距離。羽田亨引「渾脫」之音爲「服匿」，必易其頭；詳附錄。方氏引「蘇莫遮」之音爲「薩末建」，必去其尾。其原有之藏頭露尾情況，倘不經立說者斧斲一番，便難適合，亦一遺憾。特羽田亨氏與方氏所施，較之岑氏之四轉四變者，爲自然多矣。戲出高昌，事頗具體，難於動搖。方氏此說，應予保留，以俟專家衡定。

最後，論外國關係，首及我國此戲曾否演變爲日本之蘇莫者舞。此種正面看法，大日本史禮樂志先有之；日邊尚雄音樂史亦不反對。而具體之說，則在向達之唐代長安與西域文明內：

蘇莫遮曲，傳於日本，名蘇莫者，爲盤涉調，中曲。序二帖，各六拍；破四帖，各十二拍；急失傳。舞者別有一種服飾，戴假面，執桴。今猶有圖可見。有答舞，名蘇志摩利。「答舞」者，左方先奏，而右方從之之謂也。蘇志摩利爲雙調曲，別名歷遊舞、長久樂、迴庭樂，即新羅曲。舞者常服，假面，戴帽，作簑笠。

爲此戲時，疑舞者步行，胡服；騎馬者則持盛水油囊，作勢交潑；舞者舞踏應節，以象閃避之狀。答舞者着簑笠，猶足以窺潑水之故典。大阪天王寺樂人秦家，尚傳此曲。一樂人登臺吹笛，舞者隨笛聲而舞。此與唐人所傳已異。大約刪繁就簡，無復「駿馬渾脫」之概矣。

對任何問題之最後論斷，每決定於其發端時之主觀如何：若主觀信其有，可以具說而偏於有；若開始信其無，亦可具說而偏於無。特偏於無者，在久久以後方始產生，倘仍確能具說，便足證彼偏於有者，往往亦僅具說而已，其中主觀成份必尚嫌多，未必卽爲事實。不然，具說以外，如尚有其他顚撲不破者在，旣已有矣，何從憑空又曰無？唐之蘇莫遮是歌舞戲，日之蘇莫者純粹是舞。向氏所謂「爲此戲時，……以象閃避之狀」，乃就唐戲以疑其如此而已。至於日舞內，此種閃避之狀，據向氏等之介紹，根本無之，彼此並無相似之點可指，始不得已而取日舞之答舞者着簑笠，謂爲卽當年曾有潑水之遺跡。簑笠祇可禦由上下降之水。乞寒潑水，不同降雨，故「遺跡」云云，亦作如此說而已。然依常情論：舞可以進爲戲，戲不應反退爲舞。卽假設彼邦不好其戲，而僅採其舞，刪繁就簡之結果，亦當於舞中保留其重點與特徵。若對唐戲唐舞之重點與特徵則刪削無遺，而所呈現者，乃全部日舞之制度與習慣而已，又安見蘇莫遮曲傳於日本者，果爲客觀事實，非主觀願望乎？唐戲之重點乃潑水乞寒；唐舞之特徵乃渾脫騎隊；日舞之制度與習慣，乃分左右舞與執桴，……舉非唐舞之所有。至於

着簑笠，笛獨奏，日有而唐無；或襪厭，或上譯，又日無而唐有。——凡此種種，皆示兩伎之間，各行其是，不相爲謀。研究者亦放任其自然，互相參考，豈不美善！何必強爲牽合是一體歟？

岑氏曰：「吾人亦可假想歌蘇摩遮時，無一定舞式，故此段指上文所引向說。所擬舞狀，祇可視爲一種揣測。」蓋岑氏已承認向說蘇莫遮曲傳於日本，名蘇莫者，並欲爲自己之主張，融冶古波斯三事而成此戲者留地步，始發爲此種舞式無定之假想。實則在唐代此劇之中，歌、舞、演三項之重點與特徵，皆有一定；祇宮廷與民間之表現，難免隆殺之分，以及百三十餘年間之習尙難免前後小殊而已，後人之研討者，有得於波斯，則波斯之，有得於日本，則日本之；此種紛歧不定，僅後人揣測方面之事，並非唐代伎藝之事也。若屈事實以申假想，牽中國之故實，以就外國之別情，大可不必矣。

大日本史指徭記有蘇莫遮，羯鼓錄於太簇宮有蘇莫賴邪，遂謂「並音相近，蓋同曲也」。表示除「音近」可作附會之理由外，詳見前章鉢頭節。別無憑藉。夫因譯名音近而已，便推斷其實質相同者，終以存疑爲是，未足爲定耳。田氏音樂史介紹五種關於日舞蘇莫者之傳說，以爲皆後世附會，不足信。惟五說之一，謂聖德太子奏此曲，山神欲侵之，太子後顧，口中曰：「曾毛阿羅奴毛乃加奈止！」山神乃畏退。田氏按：「『曾毛』倭音同『披磨』，故以爲即『蘇莫』。」已透露日舞蘇莫者之「蘇莫」，義別有屬，與上述蘇莫遮者迥異！田氏又信日舞蘇莫者曲乃印度樂，其說曰：

要之：由其舞態觀之，似爲印度樂。予疑此爲印度古神話中克利什那王子吹笛之舞，似表示鬼與畜類，聞

王子之笛，感歎而舞之故事也。

不但由舞判樂，且由舞以定故事，結果皆屬印度。但田氏在駁新井白石樂考，而主張蘇莫遮乃高昌女子帽名時，僅曰：「祇視爲西域文化，而不及於其根本之印度，誤矣！」一若唐之蘇莫遮，高昌之蘇莫遮，日之蘇莫者，三伎直同一印度之根源，三伎便是一伎者。似此，祇究音樂根源之同，而不顧故事、歌辭、主題之異，又豈足以解決問題乎？

總之，外國語或非漢語譯音之相近，與漢語自身之聲韻通轉同，對於解決伎藝問題方面，作用有其定限；過此定限，便覺渺茫，有似飛絮浮萍，東飄西蕩，可以隨處粘着，而彼此實在無關。「蘇莫遮」有帽名之義原，配合乞寒之戲原，並未在語原上明其爲某兩部分之合體。今爲適應考據上之需要，方動手加以分割，便是考據家之起意自便，而非事實之本然。既分割後，於是遇滿洲語譯音之「紗帽」「撒馬」等，便成跳神；遇祆教語譯音之「蘇闍」，便成司祝；遇波斯語譯音之「蘇摩」，便是草，是酒，是神；遇日本語譯音之「梭摩」，便是咒語。——皆專憑語音，以定其義，可以各是其是，不相統屬。本書乃綜合語原、義原、戲原三方面之表現，信任唐人具體一貫之資料，及宋人目擊之記載，定說如上。於諸家之各執所偏，各是其是者，雖已分別商榷，不以爲然，但因

筆者不學無術，未敢自信，仍俟語言學家作專門研究與最後裁奪焉。

附錄

【波斯薩山朝慶節潑水三故事】「其一：Farvardin 月之六日，供奉不死聖神，Haurvatat (Khordadh) 舉行大新年節。是日，謂之課望日。相傳運命神於本日支配快樂也。人民互用水相灑。有謂此日係供奉水之保護神者；有謂神話中 Jamahid 王因缺水之雨，特令開鑿運川，以圖救濟，故紀念其樂時者；更有謂此王頒定用水清祓之制，因而留此紀念者。」

「其二：Adhar 月之一日，此日本是春節，舊在春首舉行，有所謂 Kausoj 禮者。其法以一少髯人，乘驢而自扇，用表寒末暑來之樂。數日間，俗皆食穀、果、大蒜、肥肉、他種熱食；及可以驅寒之飲品。上所裝演少髯人，係寒神之人格化。故當其來時，衆以冷水淋潑之，裝演者不為忤，惟大呼『熱熱』而已。」

「其三：Bohman 月之三十日，Isfahan 地方人民慶祝 Afrejagan 節，即傾水節。在他處城市，則於初下雨之日行之。此節之原起，本自庫薩和第一之祖，卑路斯。彼時波斯苦旱，王免人民征賦數年，開國倉賑濟，變賣火廟物品以資用。最後更親赴火神宮行香，求上天止災，禱詞清朗可聞。禱畢，回時，至中路漠原，天際即有黑雲升起，傾盆大雨。王為答此福祜，乃於附近建一村落，名曰『卑路斯之願』。人民慶樂，以水互潑。如是自然趨樂之舉動，遂變成此節之特禮矣。」——東方雜誌四十卷十七號，岑仲勉唐

代戲樂之波斯語引古波斯及伊蘭文化。

【舞樂渾脫之語原】「在此所述之渾脫 Hun-to (Xun-tat)，日本樂書特讀作 Ko-tat。又有與此等之服匿 Fu-ni (Puk-tok)、保止支 Po-togi 等，發音相似，是値得注意的。或者有人以服 Puk、Buk，保 Po 等之頭音 b、p，與渾 hun、khun、ghun 之頭音不同。但在蒙古語中，p v h o 之轉移，乃極平常之事。以匈奴語之服匿為唐代以後之蒙古語、或其類族語之渾脫，此點並無何種疑義存在。Budun、Budung、保支等，乃用以指稱土製之罎，同時爲革製之罎甕名稱。參照宮崎博士鳥居博士之論證，由此點而認兩者相同，並無任何不妥。然在蒙古語呼普通囊橐——不問今日革袋或布袋爲 Ughuta(Oghuta)。在明本華夷譯語中，於此蒙古字之外，記漢字爲『呼呼塔』，即 Hughuta 之頭音 h、在近代蒙古語中，脫略不讀。又於其他華夷譯語中，對布袋二字附以『忽塔』之文字，惟其係由 Hughuta 轉而爲 Huta 者。若以渾脫與此語形相當之設想，必更適切矣。尤以如 Budung、Hughuta、Huta 等，出於同一語原，而相異其形者。……無論如何，渾脫爲蒙古語、或其類族語，至遲爲唐代以後，指挖去動物骨肉，保存其皮，成一空虛之囊狀而言。同時對一般之囊橐亦有此稱，此不容疑者。」——古物研究日人羽田亨舞樂之渾脫，楊鍊譯。

五、蘭陵王

蘭陵王，以曲調名爲劇名也。大面爲類名，此爲劇名。不能以大面代蘭陵王，亦不能以蘭陵王概大面。此劇由北齊之入陣曲及大面舞演成，北齊時或已有之。在唐，或直接承北齊之戲，或所承者尚是北齊之歌與舞而已，正開始融鑄成戲。其伎確已超過普通不演故事之歌舞，故崔記段錄皆斷言曰「戲」。宋以後，同此題材之舞與戲皆無考；王國維古劇脚色考內「面具考」云：「宋之面具雖極盛於政和，而未聞用雜劇。」曲調則仍在燕樂，因秦觀周邦彥等提倡，益見風行，宮廷民間均賞之。惟已有改作慢曲子者，南渡後，臨安之西樓南瓦，尚歌其曲；至末遍，全曲三遍。聲尤激越，說者謂猶是北齊遺聲。日本在第七世紀有羅陵王曲，因舞者亦戴面具，且彼邦樂舞與服飾工具中，留存唐代之名物甚盛，論者於此，向來以名代實，遂指羅陵王即我之蘭陵王。我於唐代樂舞戲弄，既自失其實，正有莫可補償之憾，對羅陵王即爲蘭陵王之說，乃亦樂於承受。惟除名稱之讀音相近、與同用面具兩點外，二者樂舞之本質與意義，則相去甚遠，終非一事。至因一時學術風氣所囿，將唐之此曲與戲，說成由西域傳來，於事原無足異，特亦不容不援例爲之辨明眞象耳。——凡此是非之辨，爲求其平與實，必須對於此伎本身，在唐代或國內所有之情形，先多多體認，知己然後可以知彼。

過去所以捨己從人者，大都因人之所有較彰，而我之所有多蔽，又未嘗降心以求耳。惜終以資料所限，個人見聞未該，所謂「知己」者，去滿意之境地尙太遠！一部分已詳上文去蔽與論大面，須參看。

直指蘭陵王爲戲弄者，資料所及，爲全唐文二七九鄭萬鈞作代國長公主碑文——

> 初，則天太后御明堂，宴，聖上年六歲，爲楚王，舞長命□；□□年十二，爲皇孫，作安公子；岐王年五歲，爲衞王，弄蘭陵王；兼爲行主詞曰：「衞王入場，呪願神聖神皇萬歲！孫子成行。」公主年四歲，與壽昌公主對舞西涼，殿上羣臣咸呼「萬歲」！

此文作於開元二十二年，「聖上」指玄宗。追述玄宗之弟岐王隆範，在三十四年前、武后久視元年，公元七〇〇。其時方爲衞王，年甫五歲，便能奏伎，弄蘭陵王大面。又曰「兼爲行主詞」，未知何說。揣文意，或係「致語」之一種；在伎藝登場之前，例有人先贊曰「某某入場」。窺基撰瑜伽師地論略纂六：「顯耳等竟俳戲叫者，散樂行主之叫聲也。」「呪願」云者，或係制度上應有之頌辭，俟考。任心叔曰：「行主詞非致語，乃曲終例爲頌聖之詞，若董西廂結處『垂簾雙聖主』語一類。『呪願』卽『祝願』。『祝』『呪』通義，見禮記郊特牲『詔祝於室』疏。」初唐弄蘭陵王之致語中，有「呪願神聖神皇萬歲」語。「呪願」猶言頌祝、慶賀。敦煌卷子內如呪願新郎文等甚多，詳敦煌變文集二八四頁。此處提出四項伎藝，而作三種不同之說

明：曰「舞」者二，分明爲普通歌舞；「長命□」乃長命女，崔記著錄。虞世南琵琶賦曰：「少年有長命之詞，倡女有可憐之曲。」曰「作」者一，義未詳，若必欲有別於其他之二者，疑是化裝歌舞；安公子乃隋曲，必有本事，至今不詳。曰「弄」者一，顯有別於「舞」與「作」，其爲表演有故事之歌舞戲無疑。既然兒童已能學弄此戲，足見此戲在當時之盛行，尤其在宮中之盛行。衞王因常得觀賞蘭陵王，揣摩已熟，然後始能一朝摹擬登場耳。據碑文，公主死於開元二十二年，年四十八。上推至四歲，爲武后久視元年，乃本劇演出之時代最早而有文獻可徵者。

述蘭陵王爲曲、爲舞、兼爲戲之舊籍，莫早於崔記。其言曰：

大面出北齊。蘭陵王長恭性膽勇，而貌若婦人，自嫌不足以威敵，乃刻木爲假面，臨陣著之，因爲此戲。亦入歌曲。

崔氏於書之開端處，據今傳本。曾列軟舞七曲名，第三爲蘭陵王；而中間所載曲名表內，又有蘭陵王；此條則見於書之後部分，在同書中，爲第三次之敍錄此曲矣。然後知崔氏「因爲此戲，亦入歌曲」二語之用意，究竟何在。假使此二語確爲崔氏原文無誤，則「歌曲」一辭，按其含義，應與「舞曲」「劇曲」二名對立。「亦入歌曲」者，謂此曲前已屬於舞曲，茲又屬之劇曲，更勿忘其不舞、不演，亦可入單純之歌曲也。然則「因爲此戲」之「戲」字，應指在開端所列舞曲、與中間所列歌曲之

範圍以外，其所用曲爲劇曲，明矣。「劇曲」或「戲曲」之辭，固屬後起，唐代似未見；但其義則唐固可以有。崔記之今傳本乃節本，非足本；書之後部分在足本內，可能多敍戲劇。今本所敍，祇蘭陵王與踏謠娘二曲是劇曲。其有此「亦入歌曲」之說明者，今僅限於蘭陵王一曲而已，並非常見泛設之語。故聯繫記中前後之情形以觀，作如上之解釋，乃益覺可信。

同一歌曲，用在軍中者則爲凱樂，爲入陣曲；用在普通燕樂者，則必非入陣曲之性質、口氣、與聲情。猶之太宗貞觀七年所定七德舞之破陣樂，與伊當年破劉武周時，軍中所唱之「秦王破陣之曲」，必顯然不同。然若入戲劇，演當年入陣情形，則所歌者因欲逼眞環境，又非歌成入陣曲不可矣。崔記一書中所以前後三見蘭陵王，而判別爲「歌曲」與非歌曲者，意倘在此歟？崔記前敍歌舞，曾列蘭陵王於軟舞七種之中；後敍曲調本事，方表示其爲戲。王考等截據前說，乃專認其伎爲舞，因用材料不全面，結論方始錯誤，原非崔記誤人。惟蘭陵王之歌舞，旣表達指揮擊刺，衝鋒陷陣，按常情，應入健舞，不應入軟舞。崔記如此，未知傳本果可靠否？編末所列「唐戲百問」內須加一問。茲既欲研究蘭陵王歌舞劇，乃不得不從其早期所以爲入陣曲者着手，次第以進。北齊書十一蘭陵武王孝瓘傳，及北史五二齊宗室諸王列傳下，所載悉同。其文曰：

蘭陵武王長恭，一名孝瓘，文襄第四子也。累遷幷州刺史。突厥入晉陽，長恭盡力擊之。芒山之敗（一作「戰」），長恭爲中軍，率五百騎，（再）入周軍，遂至金墉之下。（時）被圍甚急。城上人弗（之）識，長恭免胄，

示之面，乃下（一作「以」）弩手救之，於是大捷。武士共歌謠（一作「謳」）之，爲「蘭陵王入（一作「破」）陣曲」是也。……及江淮寇擾，恐復爲將，歎曰：「我去年面腫，今何不發？」自是有疾不療。武平四年五月，……飲藥而薨。……長恭貌柔心壯，音容兼美。……

武平四年，爲公元五七三年。傳內未云戴假面，但云免冑以示眞面，可知冑下所以蔽面者，卽面具也。語詳上文論大面。而「貌柔心壯，音容兼美」，亦均與大面由來之說合。面腫似無關。北齊書二神武紀下曰：「西魏晉州刺史韋孝寬，守玉壁城中，出鐵面。神武使元盜射之，每中其目。」乃當時軍中用面具之另一事，可供參考。晉書朱伺傳：「夏口之戰，伺用鐵面自衞。」南史侯景傳，謂庾信見賊軍皆著鐵面。魏晉南北朝軍中，想常用此。惟癸巳存稿七「冑」條，引齊書蘭陵王傳此節，文字頗有出入，如「入陣曲」作「破陣曲」，顯誤。「破陣」出初唐，不應引北齊之「入陣」。（俞氏引齊書，未知用何版本）唐劉餗天寶間人。隋唐嘉話下云：

高齊蘭陵王長恭，白類美婦人，乃著假面以對敵。與周師戰於金墉下，勇冠三軍。齊人壯之，乃爲舞，以效其指麾擊刺之容，今「人面」是。

「人面」應是「大面」之訛。通典一四六及舊書音樂志云：

代面出於北齊。蘭陵王長恭才武而面美，常著假面以對敵。嘗擊周師金墉城下，勇冠三軍。齊人壯之，爲此舞，以效其指揮擊刺之容，謂之「蘭陵王入陣曲」。

所述皆蘭陵王正當北齊爲入陣曲時之初步情形，讀者不可誤認此卽唐代已用蘭陵王入燕樂後，進一步之情形。尤其通典云云，是溯其源，不是指唐時之情況。後人有於崔記曲名表內之蘭陵王下，加「入陣曲」三字者，顯然未合。如近人朱謙之中國音樂文學史引崔記曲名卽如此，朱氏應尙有所本。唐曲名蘭陵王下，據所見，從無「入陣曲」三字。在唐代一般之燕樂中，表現爲凱歌或入陣曲者原極少；僅羯鼓錄所列夜半擊羌兵、渡磧破敵迴二曲，似凱歌，不知當時如何用。有之，必須俟其更進一步，作歌舞劇後，方可成爲所演故事中之入陣曲；轉變關鍵，端在普通歌曲與劇曲之分耳。「指麾擊刺之容」云云，正是唐歌舞劇中舞容或武打之所本。宋葉廷珪海錄碎事十六音樂部云：「北齊蘭陵王體身白皙，而美風姿，乃著假面以對敵，數立奇功。齊人作舞以效之，號『代面舞』。」紺珠集及潛確類書八〇同。「代面舞」一名，應非葉氏等所造，未知何據。明薛朝選天香樓外史誌異六亦見「代面舞」。淸趙翼陔餘叢考三三又爲之立「蘭陵王舞」一名。近人傅芸子舞樂蘭陵王考，指北齊書祇說長恭貌柔心壯，音容兼美，而舊書有「常著假面」語，乃「已加渲飾，成一戲劇化之人物」。實則「常著假面」卽在「免胄示之面」語中，已如上所云，且復爲崔記、段錄及嘉話等所同，是唐人之公見也，當必於事實有所依據，足爲二史列傳「免胄示之面」之證。凡此皆舊書所本，正實事求是之結果，豈得謂爲「渲飾」乎？傅氏所以有如此看法者，是「唐代無戲劇」之一種傳統主觀使之然耳！

對於唐代蘭陵王樂，退既不能認其在劇外者亦是入陣曲，進又不能忘其在劇中者必爲入陣曲，並當知其爲燕樂歌曲者是實，而爲入陣曲者是虛。北齊時之爲入陣曲方是實。此二層瞭解後，庶可以言其如何爲戲劇。關於戲劇表現，崔記僅有「因爲此戲」四字而已，毫無內容。賴段錄鼓架部所載較詳——

> 戲有代面，始自北齊。神武弟有膽勇，善鬬戰。以其顏貌無威，每入陣，即着面具。後乃百戰百勝。戲者衣紫，腰金，執鞭也。

此據段錄之一般傳本，若太平御覽五六九所引段錄之文，與此不同，而與上列通典或舊書音樂志之文則同，僅「代面」與「大面」，「面美」與「貌美」，「爲此舞」與「爲此聲」，「謂之」與「俗謂」等稍異。疑御覽誤用通典作段錄也。至段錄之原文，仍以一般傳本所見者爲可信。茲據崔記、段錄，參嘉話與通典，並略加想像，述蘭陵王之爲歌舞劇曰：此劇演高長恭爲武將，衣紫袍，圍金帶，蒙大面具，作威猛之容，惟尚不妨歌唱。手執鞭，率從卒，在金墉城下，嗚咽叱咤，指揮擊刺，勇戰周師。而與從卒就蘭陵王曲，遞相倡和，歌成入陣曲。其聲情與面容、舞態相配合，奮昂雄壯。較踏謡娘之作雌聲，而慢拍哀吟者，迴異也。演員除主角及從卒外，尚有周師若干人登場。

日人鹽谷溫中國文學概論誤會段錄之「腰金」爲「腰帶金裝刀」，其失猶小。王考指本戲曰

「其事至簡，與其謂之戲，不若謂之舞之爲當」，失之乃多。周史亦曰：

> 此類歌舞的形式，雖已接近於戲劇的表演，但其偏重歌舞，仍極顯明。且照演出情形而論，似皆單人的歌舞。如蘭陵王則有長恭一個脚色。……固然蘭陵王或有周師，及隨帶兵士，……其是否照我們所想像的那麼進行，便不可知了。

夫歌舞劇之偏重歌舞，勢所必然。惟鄭萬鈞代國長公主碑明明稱表演此戲曰「弄」，而不曰「舞」。使此戲果過分偏重歌舞，或歌舞而外不復有他者，則鄭碑何以不直截了當，與長命女及西涼二曲同樣，命之曰「舞蘭陵王」？崔記、段錄等敍唐代此戲，並未詳其歌舞，而祇及假面、服裝、武器而已，何從言其「偏重歌舞，仍極顯明」！除非將三史書及嘉話之所以溯其源，述北齊之情形者，誤認爲述唐歌舞戲之情形也。至於此劇除歌舞以外之部分，縱不顯明，亦並非全無，要當據實以求。以言演員：試看踏謠娘劇中逐一登場，前後三人之多，崔記所云，亦可謂極其顯明，毫不含糊，而周氏尙抹殺不顧，仍以「單人歌舞」疑之，已如上文所云；今崔記等所以記蘭陵王劇之演員者，誠遠不若記踏謠娘劇之顯明，宜乎周氏想像中雖已達到「或有周師及隨帶兵士」兩點，而終於認爲在「不可知」之數，愈加懷疑，是亦傳統觀念之爲累，有不足異矣。吾人但看下文述灌口神隊一劇，據蜀檮杌，曾證明五代時武劇表演之盛，演員竟有十二人，刀仗逼眞，聲勢奪人，便當知此種情

形，絕非一日所驟致，亦由積漸而來。以彼類此，今不過謂盛唐時之演蘭陵王劇，已有周師與隨帶兵士上場，陪襯一番而已，其說已頗謹慎，實毋庸懷疑。至於劇中多人和唱之舉，由登場士卒任之，亦極其自然。此不過就唐代歌舞中原有之隊舞制度，稍稍變相而已。北齊書謂「武士共歌謠之」，正劇本中安排和唱之好依據。踏謠娘同爲北齊伎，既有劇外之「旁人齊聲和之」，何獨難於此劇之改由劇中士卒任之乎！入陣，非一人獨入也，既曰「入陣曲」，古今人情不相遠，若謂其由一人獨唱，終覺不似。徐史曰：

> 「效其指揮擊刺之容」，則演故事也；「戲者衣紫、腰金，執鞭」，則衣行頭也；「樂有笛、拍板、答鼓、兩杖鼓」，則其場面也。其事雖簡，而於戲劇之所需，已是規模略具，大體粗備，謂非戲劇之源，固不可也。

其觀察此戲，已頗眞切，非王周諸史所及。尙感不足者，乃徐氏指出之舞容、行頭、場面等，在唐之歌舞伎中，卽已皆備，不必歌舞戲始備。結果徐氏祇曰「戲劇之源」，猶未嘗曰「戲劇」，顯仍有距離。劉大杰中國文學發展史曰：「代面，……是一種有歌舞、有動作、有故事，又有化裝的舞曲。」僅許代面爲「舞曲」而已，距離更大！「代面」非曲調名，亦非曲類名，乃戲類名也。又謂其於歌舞以外，尙有動作，——意卽表演——則未知何指，事當有之。惟既兼有歌舞與表演，以隸於故事，尙安得謂爲「舞曲」而已歟？李拓之中國的舞蹈指蘭陵王劇爲「故事歌舞」。此名之擬，與所

謂「故事舞」「故事戲」等，同爲一種不徹底之說。「故事歌舞」對蘭陵王言，便是歌舞戲。既不許爲戲，祇許爲舞，又不能抹殺其演故事之具體表現，始扭扭揑揑，造作出如許名目，均可不必。史浩集之劍舞內，使漢唐人物同場，演故事不具體，或可謂之「故事歌舞」。丁易中國詩歌音樂及戲劇之關係一文戲劇崗位二卷二三合期。論蘭陵王曰：「北系樂府在北齊時，有合歌舞以演一事的歌曲，實爲後世戲劇之起源。」又論踏謠娘曰：「有歌有舞以演一事，以前難有歌舞。——這兩種實是空前創舉，而爲雛形的戲劇。」按指蘭踏二曲爲南北朝樂府中之北系樂府，較新異。元明清人既有時指雜劇傳奇爲「樂府」，則丁氏此說可存。參看下文，樊噲排君難節內之「南北樂府」說。

宋以後，未見有及此劇者。周史引宋謝枋得碧湖雜記語，開端曰「今樂府有蘭陵王……」，以下謝氏全用北齊書、北史之列傳語。周史遂謂此處僅言「免胄」，或宋代此曲已有改變。固然「免胄」即暗示面具，已見上文，惟免胄承面具言，並無所改變。且周史因「今樂府」三字，而認此爲宋代之改變，則益難信。蓋謝氏意中之「今樂府」，指詞調言，不指戲曲。以「樂府」一辭指戲曲，元明較多，宋尚少見。宋之蘭陵王，就傳辭考之，無一詠調名本意者，更無入雜劇之說。秦觀周邦彥等之蘭陵王，作三徧長調，多詠物賦別而已，去金墉城下，嗚咽叱咤之聲，畢竟遠矣！或北齊史實，或唐代劇情，皆然。宋毛幵樵隱筆錄云：

紹興初，都下盛行周淸眞詠柳蘭陵王慢，西樓、南瓦皆歌之，謂之渭城三疊，以周詞凡三換頭。至末段，聲尤激越，惟教坊老笛師能倚之，以節歌者。

所謂「聲尤激越」者，不過在送別之曲中如此，以申別情而已，究已非陣前之敵愾比。謂之渭城三疊者，因周作詠柳，別李師師，樂又三徧；王維渭城曲亦以折柳惜別，有三疊之唱腔，向稱陽關三疊，故附會言之如此。渭城與陽關之意尙同，若「三疊」之唱法，則彼此截然不同！不可誤會爲南宋蘭陵王曾用盛唐渭城曲之唱法也。王灼碧雞漫志四曰：

今越調蘭陵王，凡三段，二十四拍。或曰：遺聲也。此曲聲犯正宮，管色用大凡字、大一字、勾字，故亦名「大犯」。又有大石調蘭陵王慢，殊非舊曲。周齊之際，未有前後十六拍慢曲子耳。

據此可知宋時蘭陵王有二體：甲，越調，犯正宮，三段，共廿四拍；乙，大石調，兩段，各十六拍，但今不傳。末段聲尤激越者乃甲體，殆因犯調之故，宋時猶認爲北齊之遺聲。九宮大成譜卅一南正宮正曲，列蘭陵王譜，應尙彷彿，可參考。慢曲子者，乃乙體，非甲體。毛幵稱蘭陵王慢，不足深據。宋以後詞調，有雖以數段相連成長調，並非慢曲細唱者。王明淸揮麈錄餘錄一載徽宗在玉華閣命蔡京見安妃時，由御侍奏細樂，作蘭陵王與揚州散古調。後者近於廣陵散琴曲；前者謂爲細樂，當是乙體慢曲子。淸末鄭文焯校周邦彥片玉詞，謂「蘭陵王二十四拍，猶能約略言之」。恐誤信宋詞一句一拍之

說。詞譜三七載蘭陵王五首，一概三遍；句數最多廿九，最少廿七；韻數最多十九，最少十六：不知二十四拍，究將如何約略以言。近人龍沐勛研究詞學之商榷引毛幵、王灼二說曰：「考清眞集中之蘭陵王正注越調，證以毛幵之說，殆可信其爲蘭陵王入陣曲之遺聲。」惟用入陣曲以詠柳，毋乃牛刀割雞，聲情是否可以融洽？終是一疑。龍氏謂用入聲韻及多短句兩點，與所謂「聲猶激越」有關云。宋史樂志列琵琶獨彈曲破十五內，有「蘭陵角奉承歡」。下三字乃曲調名，上三字乃宮調名，與「鳳鸞商」、「龍仙羽」等爲類。其取名之義，與蘭陵王曲調無關。

於此有一要義須明者：上文述踏謠娘曲在清初笳吹中之表現，乃分正曲、頌禱詞及慢歌三遍。此言蘭陵王曲之得「遺聲」者亦三遍。而唐宋兩朝所盛行之大曲，辭縱亦有三段者，其樂必不止三遍。因此可知：第六世紀之後半期，我國北方流行之樂制，有作如此之三遍者，唐代承之於雜曲內，仍是三遍；至宋，亦不改。要必在兩朝所盛行之大曲樂制以外。下文判別日本羅陵王曲非我之蘭陵王，其原因之一，正在前者採用唐代大曲樂制，而後者乃唐代之雜曲，根本不同耳。自來舞曲之舞容，必與樂稱。踏謠娘近民間小曲，蘭陵王近軍中凱歌，其樂制既皆異於大曲，其舞容必亦異於大曲之舞：是又屬聯帶之關係，可得而定者。

以上於蘭陵王曲調之流變，所以再三致意者，不僅爲追求唐曲調在後世之踪跡如何，亦所以見

唐代蘭陵王歌舞劇在本國以內，予後世之影響如何、方向如何。其大概可言者，乃劇與舞已俱廢，惟樂猶存；且樂亦舊瓶新酒，內容已是詠物別情，遠非樂曲發始時，爲入陣曲之衝鋒陷陣矣。此種轉變之柄，若謂全操在秦觀周邦彥輩二三人手，殆非事實。此中應尚有客觀情況存在，勢使之然，特今無由考見耳。

國內轉變之方向如此，既識之矣，爲問國外轉變之傳說又如何乎？曰：有大異其趣者。近人傅芸子留東甚久，於彼邦所稱唐樂舞或古樂舞，親見親聞，曾著奈良春日若宮祭的神樂與舞樂及舞樂蘭陵王考二文。於彼邦文獻，及各家異說之有關此事者，參證甚詳；而結論乃曰：

> 蘭陵王今亦幸存於日本舞樂中。經千百餘年之傳續，雖不無若干變嬗、佚亡、或更易之處，然其音律、舞容，究爲唐代遺範，可資考原。

唐代蘭陵王樂舞之眞象，既不得其詳，玆遽曰「究爲唐代遺範」，似已太過。傅氏蓋就彼邦所傳唐樂舞之一般情形以言，非於此一曲有何特殊體認，而斷言如此也。初不料我國此伎之本質，恰有在彼邦所傳唐樂舞一般情況之外者，一經核實，便覺昭然！故傅氏此項結論，終須修改。——此其大較也。近人常任俠著唐代傳入日本之音樂與舞蹈一文，亦曾論及蘭陵王，則比傅氏爲客觀，未將羅陵王與蘭陵王完全混同，詳見附錄。

傅氏二文載白川集。綜其綱領，不外五點：（一）日本之羅陵王樂舞；（二）日人認爲唐樂；（三）日人認爲林邑樂；（四）傅氏斷爲出於唐蘭陵王；（五）唐蘭陵王樂舞由西域傳來。茲先就前四點，扼要轉述如次；敢云未失傅氏原意，而於各點之後，另加按語，以事研討。由傅文所舉五點，吾人得以多識日本樂舞之眞象，及唐樂東漸之詳情，於唐戲弄之研究，不爲無補，則傅氏收集與介紹之功有足多矣！

（一）日本之羅陵王樂舞——日本羅陵王曲，簡稱陵王，原稱龍王。據樂官豐原統秋撰體源鈔三云：乃大曲，古樂；亂序一帖，囀二度；嗔序一帖，荒序八帖，入破二帖。「帖」猶我國所謂「遍」或「疊」。向達唐代長安與西域文明敍此事曰：「有亂序、中序，各一帖；荒序八帖，各一拍；入破四帖，後改爲二帖，各十六拍。」傅氏謂「亂序」當卽陵王亂聲，囀同；「荒序」已失傳；「入破」卽陵王破。譜見林謙三隋唐燕樂調研究，可査閱。今之案摩亂聲，乃自唐傳來，後所增益者。近衞文麿著舞樂蘭陵王之音樂一文，已將其樂製爲五線譜；其音樂組織爲小亂聲、陵王亂聲同囀、陵王音取、陵王破，及案摩亂聲：共五部。日本羅陵王之舞屬左舞；左舞範圍包含唐舞及印度舞。舞者一人，戴面具，作銳鼻、怒目，下有吊顎，其冠頂作伏龍形；赤色裲襠，彩文雲紋之赤袍；裲襠之前後胸部繡大團龍，邊緣以風毛；傅氏謂此原爲胡服；大口褲，帶作金黃色，手中執桴。以上服裝，原見舞樂解說，參傅氏奈良春日若宮祭的神樂與舞樂

一文所述。體源鈔謂陵王面具有二樣：一者武部樣，黑眉，八方荒序時用之；一者長恭假面樣，小面，云「光季家相傳寶物也」。樂器：於奏破時，用管絃樂，有笙、篳篥、笛、箏、琵琶，加大鼓、羯鼓、銅鉦；奏舞樂時，不用箏與琵琶。據此，頗似奏破時不舞，此點與我唐樂舞之情形亦不合。其樂之奏期原在正月賭弓、五月競馬、七月相撲等節會中，近則僅在一般法會內演之。

按羅陵王樂舞，據此所云，確係大曲體系。但我之蘭陵王，則並非大曲，已如上文。且崔記三度敍錄蘭陵王，分在舞曲、雜曲、劇曲，而所列四十六大曲名內，獨無之，亦可為非大曲之證。誠然，唐代舞曲多為大曲，但亦有絕非大曲者；詳前章歌舞戲總節，如鳳歸雲、遐方遠、浣溪沙、南歌子、南鄉子、雙燕子等皆是。何況蘭陵王曲起於軍歌，樂必近於鼓吹，去大曲多用管絃樂者猶遠乎！羅陵王可以簡稱陵王，因「羅」、「陵」、「龍」三字，日本讀音亦甚近，而曲名原係龍王也。下文另詳。我之蘭陵王若簡稱陵王則不通！因蘭陵乃地名耳。其舞服之冠飾與胸繡，全以龍為一種特殊象徵，乃一不可掩之事實。我蘭陵王樂舞之形式與意義，對於龍，可云風馬牛不相及！體源鈔明謂陵王面具並非全用長恭假面樣，又稱「小面」，乃大面之反義。——彼此間矛盾種種，已不勝舉！惟此「長恭假面樣」五字，畢竟不容泛，乃一突出之資料，應予注意！想能指出其樣究屬如何，與他樣有何不同，惜言之者又未曾詳。

（二）日人認爲唐樂。——據體源鈔三：羅陵王一名蘭陵王，傳渡者乃伶官尾張濱主，而沙門佛哲輔之。佛哲爲林邑僧，曾在唐招提寺留置；後來日本，傳此曲。傳氏謂濱主於承和二年（公元八三五年。）入唐，六年（八三九年。）歸國。而正倉院有唐樂羅陵王接腰，則題「天平勝寶四年」。（七五二年。）足見濱主之歸國，已後於天平勝寶約八十餘年，謂濱主傳此樂入日本，亦不確。至公元七五二年之前，又出何人傳渡此樂？復不詳。

按羅陵王何時何人由唐傳渡是一事，彼之羅陵王果否自我之蘭陵王演出，又是一事。所爭不在前，而在後：二者不容相混。體源鈔作者及傳氏肯定羅之必出於蘭，實皮相之談；而下列高楠田邊二說，從樂舞之本質與意義上否定之，乃無可動搖者。是後一事自有論斷，若前一事，不辨可也。常氏曰：「陵王之舞曲，或由濱主自唐傳來，而陵王舞面，殆由佛哲傳來，（謂自林邑傳來。）曲名偶同，演奏遂混用耳。」——是折中調和之說也。夫濱主傳樂舞時，未必獨遺面具；而佛哲傳面具時，又未必先無樂舞。至日以後，雖屬混用，但雙方面之所有，必須經過取捨，究將如何決定？亦難乎其爲和事佬矣。將謂定於樂舞，不定於面具，則在樂舞本質與意義上，彼此又復乖忤，難於比附。故折中調和之說，必無結果。

（三）日人認爲林邑樂。——此乃彼邦學者之多數主張，較有根底；其說甚繁，茲約舉高楠與田

邊二家。一九〇七年，高楠順次郎著奈良朝音樂林邑八樂，指羅陵王爲八樂中之第七，胡飲酒爲末，曰：「七八可謂准林邑樂，乃佛徹即佛哲。改作中樂者。」又曰：「總之：羅陵王與胡飲酒，爲唐以前所行之胡樂——即印度樂，自唐傳入我國者。」一九二九年，高楠氏與法人勒維，合纂法寶義林，於舞樂項曰：

普通想羅陵王乃北齊蘭陵王長恭之故事。然羅陵王 Ranrryoo 此辭之原音，似爲「羅龍王」Raryoo。此語可謂娑竭羅龍王 Sagara rai des Dragons 之略語。因舞人於兩舞中，俱冠龍頭之面具，遂以混淆。此舞或傳尾張濱主自唐傳入日本，或傳佛哲自林邑輸入日本。余以爲後說較前說爲可據。蓋此舞實際之主題乃娑竭羅。此龍王之女，八歲即已得正覺。此舞別名沒日還午樂，其詞乃招還落日之意。實際上此冠龍形面具之舞人，以尺許之小木，有作招日之狀也。

同高楠氏此說者，尙有一九〇五年大槻如電之舞樂圖說，及鹽谷溫元曲概說說，均從略。一九二九年，田邊尙雄著中國音樂史，論羅陵王云：

此舞實際非自中國傳來，乃林邑僧人佛哲傳來者，乃林邑八樂之一，而着胡服、用印度系假面具，其音階爲印度系之沙陀調。此舞一書龍王，余意其原名即爲龍王。自其發音上誤爲陵王，卒至誤成蘭陵王破陣曲。此陵王若自龍王之名觀之，則其面具之所以用龍，可以了然。……畢竟戒日王（印度）所作之龍王之舞

劇，當時大爲流行。林邑僧佛哲思欲以此劇傳入我國，然有詞句處，不能翻譯演出，一切乃均省略之，僅傳其不銜接的、片斷的、有舞之場面，非即成爲菩薩、迦陵頻、龍王等之舞者乎！

按諸家之努力，方且辨明「龍」誤爲「陵」或「羅」之不遑，下文陵王轉辭內，又誤爲「綾王」。不圖事之發展，變本加厲，又有誤「羅」爲「蘭」者。此一新誤，亦無非望名聯想，循聲附會，多生一枝節而已。「羅」與「蘭」初無本質或本根上之眞正系屬、不可分割者在，故於事亦無非多費一層剖白與芟摘耳。日人對印度亦稱爲胡，與唐人之以西北邊患中之突厥吐蕃等爲胡者不同。參看下文所引陵王轉辭。羅陵王之舞人手執尺許小木，意在招日，較之陣前勇士揮鞭殺敵，於義、於象，亦均相去遠甚！尤其重要者：在龍王舞之表現，乃由許多片段聯綴而成，乃編譯者將一部分材料省略以後之一種剩餘結果。而謂與我蘭陵王舞相合，無論我之蘭陵王舞情形本不詳，云分、云合，均不免蹈空；即使果相合矣，亦復偶然如此而已，未足深較。不比彼此皆具體、皆定型者，方有眞正異同之可言耳。田邊文之末，所謂菩薩舞，已見於前章鉢頭節引，可參閱。田氏於一九五六年來我國，在重慶成都演講。據記錄：「現在日本保留的唐樂，有蘭龍王入陣曲，乃北周時蘭龍王帶面具，出征獲勝後，宮廷樂師所編的舞樂。」忽稱「蘭龍王」，與田氏在中國音樂史內稱蘭陵王，並曰「此舞非自中國傳來者」，前後大異。曾聽其所贈此曲之錄音，並無入陣之氣概，益覺彼之舞與我之戲頗有距離。

（四）傅氏斷爲出於唐蘭陵王。——傅氏不但信日本之羅陵王乃唐樂之東流者，並非過渡他國

之樂，且認此東流之樂，卽唐之蘭陵王，因信今日欲彷彿唐之蘭陵王，惟有求之於日本之羅陵王。其論斷內，具因果，聯血肉，有深度，迥非體源鈔等之作者，僅僅借用名詞，裝點門面而已者比矣。

傅氏列理由六條——

（甲）裲襠乃我六朝之服裝，唐施於官服。

（乙）桴，卽樂府雜錄所稱之鞭。濱主傳陵王之桴，乃蘭陵王入陣時鞭之姿勢也。

（丙）刻木爲假面。今日本奈良正倉院法隆寺東大寺所存之伎樂面，多爲木雕品。體源鈔謂陵王面有二樣，皆非今日用龍形面具。所謂「長恭假面」，豈卽唐代傳來原形之代面歟？

（丁）碧雞漫志謂蘭陵王之越調者爲道聲。越調，唐書作伊越調，日本稱壹越調。林謙三謂「怕是胡聲」。此樂調之含有西域地理上之意義可知。北齊文宣又酷愛龜茲樂。是「蘭陵王入陣曲」之構成，其帶龜茲的色彩，固無待言。田邊氏主張蘭陵王爲印度之沙陀調，合以上諸點觀之，與其謂蘭陵王之爲印度樂，勿寧謂爲屬於龜茲樂之爲當也。總之：蘭陵王之非林邑樂，當可斷言。

（戊）正倉院有唐古樂羅陵王接腰，題「天平勝寶四年」。

（己）天平時代（七二四——七八一）蘭陵王已由我國傳入日本，因據狛益眞之敎訓鈔四伎

樂章，謂演獅子舞所用樂曲，乃壹越調之陵王破。

傅氏於日本羅陵王樂舞又有目擊記曰：

起始，樂人先奏小亂聲。此乃大鼓，伴以一笛、一銅鉦之短序曲。旋於大鼓鼕鼕中，繼以銅鉦、羯鼓齊鳴，舞人始登場。立場中，先以手作勢，左右略舞。次擫笛者突奏亂聲，舞人亦開始手足並舞。至轉時，有無伴奏之舞十餘拍，由陵王音取入破。後全樂齊奏，樂曲固緊湊，而舞亦漸入佳境。舞人執桴，手揮足躍，蹤跳蹲立，輕捷異常！唐書所謂「效其指揮擊刺之容」者，頗爲近似。半疊以後，鼓聲隆隆，節奏愈急，舞式益妙！其時儼有叱咤風雲，馳騁疆場之概，蘭陵王之勇武，彷彿見之。至此，案摩亂聲作，而舞亦漸自急而緩，而止。舞畢，遂於大鼓、銅鉦、羯鼓反覆三重奏中，退入後場。全舞不過十五分餘而已。

傅氏在奈良春日若宮祭的神樂與舞樂文內，述及答舞納蘇利之情形，可資補充，附見於此——

納蘇利，乃右舞羅陵王之答舞。分爲兩派：奈良派，舞者一人。……大阪四天王寺等派，則反之，……二人爲之，故又謂之雙龍舞。蓋其舞容頗有龍之蜿蜒的動態也。

傅氏又引羅陵王等舞內之陵王轉辭四首，並錄，「四首內，前二首見體源鈔三；後二首見近衞直麿著舞樂蘭陵王之音樂內，並非連貫成一篇者。」

吾罰胡人，古見如來。我國守護，翻日爲樂。

二

阿力胡兒，吐氣如雷！我採頂雷，踏石如泥。

三

我等胡士，（步足）吐氣如雷！踏石不如泥，吾討胡人！（北面）古見如來。（初度）

四

我組打雷，綾綾打雷。綾王帝石，（於）踏广（南面）泥（乃）如㇈。（第二度）

傅氏指此辭曰：「或爲追述蘭陵王晉陽擊走突厥之事。……蘭陵王入陣曲之面影，或可彷彿得其一二。」傅氏對於羅陵王所舉之重要資料及其個人種種體認，大致如上。向達唐代長安與西域文明據大日本史禮樂志五，引河海抄、類箏治要，所傳蘭陵王囀詞云：「吾等胡兒，吐氣如雷！我採頂雷，踏石如泥。右得士力，左得鞭廻。日光西沒，東西若月。舞樂打去，錄錄長曲。」

按傅氏結論所指，雖具因果，聯血肉，有深度，而其所依據之理由，則每每爲一般之情況而已；浮泛無力，一也；夾雜主觀，且傾向太過，二也；於樂曲宮調之源流，有所誤認，三也；未掌握樂舞之本質與意義，四也。有此四失，致論斷雖果，而理解實疏。其貢獻祇在儘量介紹羅陵王各方面

之資料，可供吾人研究唐樂舞時作參考耳。如裲襠及邊緣風毛，乃日本舞服中極常見之情形，並非羅陵王一舞所獨有。團亂旋、胡飲酒、皇帝破陣樂、散手破陣樂、還城樂、裹頭樂、傾杯樂、打毬樂、萬才樂及羅陵王等，無不如此。雖非千篇一律，亦卽數見不鮮，有舞樂圖可按，毫不假借也。而我國通典一四六述唐代樂舞，曾及服裝者，如慶善樂、聖壽樂、光聖樂、景雲樂、破陣樂、承天樂、鳥歌萬歲樂等，則前後無一見用裲襠、或緣風毛者。是裲襠爲六朝常服，與唐代官服之一事，並不足爲日唐羅蘭二舞溝通之助，明矣。何況唐之裲襠，縱入官服，未入軍服。着裲襠，不比擐甲，與蘭陵王入陣之象威猛而張殺伐者，並不相屬。此乃雙方伎藝之本質與意義所在，傅氏却未觸及。常氏文內見附錄。謂裲襠爲西北胡服，未知有據否。果爾，日本舞裝中用我西北胡服者，亦何其多耶！小杼難喻雄鞭，已如上所云，是亦遠離本質與意義而立言者。濱主傳言及此，未知其詳如何，尚待查考。

刻木爲假面，亦一件常事，日唐雙方皆然。日本伎樂面之盛，如傅氏正倉院考古記內所見，及上文所稱，無待言矣。唐代舞戲之用假面具，上文論大面節已詳之：或象神，或象人，或象獸，從驅儺到參軍戲，多用之，原不限於蘭陵王一戲。必如「長恭假面樣」云云，始不空泛，不知何以又稱「小面」。羅陵王之面具，三種歧出：武部樣，長恭樣，龍形。倘唐代傳去之代面自有原樣，後

來何以改成龍形？又何以與冠頂之飾、胸前之繡、容舞之勢、囀辭之意，乃至有關印度戲之名，……另有結合，成為一種顯明之系統？此中必非無意義之偶然變革，惜傅氏在日時未嘗追究。羅陵王於天平時代即已有，並曾用於獅子舞，此乃該曲自身情形及日本獅子舞之制度而已，不能指出與我之蘭陵王有何關係。或象雙龍，或合獅子，徒見其舞之內容龐雜，而宗旨不定，舉非我蘭陵王之所有，二者殊難接近。陰法魯從音樂史上看中國和印度的文化關係云：「印度的卡塔卡利舞，也用假面，不知是否曾受蘭陵王舞的影響。」

傅氏樂舞目擊記中所示，全部為獨舞，手足並用，由緩而急，由急而緩，乃唐代配合大樂、大曲，一般歌舞之情形。若演故事，作歌舞劇之迹象，其中實無所見。傅氏所謂「頗近指揮擊刺之容」及「饒有叱咤風雲，馳騁疆場之概」等，祇個人主觀之傾向而已；見仁、見智，原難強同，要不能作真憑實據看。正舞之外有答舞，是日本風，絕非唐風。而答舞之「頗有龍之蜿蜒動態」，與正舞之冠飾、胸繡、「沒日還午」、「龍王之喜」等，既相結合，反灼然成為真憑實據所在，在求蘭陵王之貴範與起原者，不容避而不論。對此樂舞之本質與意義，設若無是非之交代，舉不足以解決問題也。陵王囀辭內，既罰胡、討胡，又稱「我等胡士」，口氣不一。向達唐代長安與西域文明指此囀詞曰「自稱胡兒，則其源或亦出於西域歟」？亦因主觀偏在出於西域，於是祇顧「自稱胡兒」一面，而不理罰胡、討胡之一面。叶氣如

雷與採雷、打雷，似亦屬興雲作雨一類，不離龍之威勢。「翻日爲樂」，分明卽「沒日還午」之意，於以知辭中所謂胡者，去傅氏所提之突厥太遠矣！其本事去長恭之入陣，亦太遠矣！

凡此皆犖犖大端，並非傅氏結論所云「不無若干變嬗、佚亡、或更易之處」，一若無關宏旨，不足動搖根本者。綜觀雙方情形，並非始正而後變也，乃各正其所正耳；並非先存而後亡也，乃各存其所存耳。曰之於唐，其變化倘僅在「蘭」、「羅」、「陵」、「龍」之間，則可，若在「鞭」「桴」之間，猶可；若使雜曲變爲大曲，使入陣殺敵變爲遊龍舞獅，或揮日還午，則難乎其爲變矣！宋之於唐，廢其舞與劇，而承其樂與歌，以當筵代入陣，易敵愾爲離情，改凱歌作驪唱，明明白白，了無葛藤。曰唐如彼，而唐宋如此，——是又一對比，可以注意者。至於越調不至有胡聲，陵王破之聲與蘭陵王遺聲相去甚遠，亦一重要之點，另詳下文。

且林邑僧佛哲，當時所欲介紹者，原爲印度甚流行之龍王之喜舞劇也，因腳本不能翻譯，不便演出，始僅採取其有舞之場面，而省略其餘，遂成羅陵王樂舞。吾人今日所欲認定者，原爲唐代甚流行之蘭陵王歌舞戲也；崔記今傳本僅著錄二戲，而此居其一；自通典起，於無數散樂雜伎中，惟選此戲與踏謠娘、撥頭及窟礧子，爲四特例；再結合武后時宮內兒童都能模仿演出，故知其伎從初唐起已甚流行。因求對於其歌舞情形更加明瞭，始檢查蘭陵王曲入宋以後之演變爲如何，及蘭陵王舞東漸以後之傳說爲如何。顧彼邦人士研

討此事者，祇知彼之羅陵王乃源於印度歌舞劇，却從不注意我之蘭陵王亦已進入歌舞劇，是在彼邦人士之意識，已有所偏廢。若傅氏所論，則無論對日之羅，對唐之蘭，一概專注於音律、舞容，於雙方樂舞內所具備之戲劇性，則均若無其事，略不一顧。有此根本上之一失，無怪其取材與結論，終於未臻該洽，未中肯綮，是又觀點不同，根本有待商榷者也。下文引傅說，天寶間蘭陵王已成散樂，但僅認是百戲，且不比之於歌舞正樂，是更降一層矣。

最後尚餘蘭陵王樂舞是否在唐時由西域傳來一問題，有待研討。此爲唐蘭陵王而發，不爲辨明日羅陵王之爲唐樂抑林邑樂也。主張蘭陵王於唐時由西域傳來者，初不自傅氏始。王考首先有此意，已見上文論踏謠娘完全爲中國北方伎一節。惟王考謂鉢頭倘出於拔豆國，「或由龜茲等國而入中國，則其時自不應在隋唐以後，或北齊時已有此戲，而蘭陵王踏謠娘等戲，皆模倣而爲之者歟」？蓋指北齊時之蘭陵王伎，仍模仿當時西域來之外國伎，並非指蘭陵王至唐時，直接由西域來。參看首章溯源節(丙)，論西域來源。王說雖同一不是事實，論理上猶較可通。若唐代之前，先已有北齊；唐蘭陵王伎之前，至少已先有北齊「蘭陵王入陣曲」之聲與容：彼此間有歷史上必然之啓承授受關係，不容抹殺。唐代不能割斷歷史，突創蘭陵王樂舞。設若謂蘭陵王伎乃此時由西域傳來，將置北齊之段歷史於何地？地理之關係，終不能抵銷歷史之關係，已如首章去蔽一節所云矣。上文列傅氏認羅

陵王出於蘭陵王之第四條理由，亦謂北齊文宣愛龜茲樂，因而斷定當時之「蘭陵王入陣曲」帶龜茲色彩，與王考之意略同，亦猶可說也。類此推論，乃影響之談，徒引人蹈入歧途而已。譬如清末人唱遊園驚夢，後世考據家摸索一番，曰：「遊園驚夢帶京戲色彩，無待言。」問其依據，曰：「此時光緒帝慈禧太后均酷愛京戲。」可乎？但傅氏文內另曰：

> 當此胡樂發達日進之際，北朝所產生之樂曲，其最著於史籍者，則為「蘭陵王入陣曲」，……為南北朝時代，北方之一代表的樂府也。……唐俗樂二十八調過半沿用胡名；軟舞、健舞，亦多來自西域。蘭陵王與涼州，……春鶯囀諸舞，開元中始見其名。蓋蘭陵王初始於北齊，恐不過一頌揚之曲，其舞容構成，當後於樂曲。故與涼州、綠腰西域系諸舞，始出現於開元時代。……降至天寶時代，則成為散樂，置於百戲之列矣。……

蓋謂在蘭陵王之全伎內，僅樂曲始於北齊，若其舞則始於唐開元，至天寶已淪為百戲。因王考曾云「此種歌舞戲，當時尚未盛行，實不過為百戲之一種」，傅氏受其影響。但王考所謂「當時」，指北朝，非指唐天寶，傅氏於此，無可疑，難。在傅氏一人，前後兩說已自相矛盾，可不論；惟在王傅二氏之間，有一種共同疏略，乃忘卻蘭陵王屬於大面之一基本事實，目光祇射在西域之交通，遂昧於歷史上漢晉之遞嬗，是不可以不辨也。據前章所述，大面用諸散樂，始於漢之象人，沿魏晉六朝，俱曾入於戲曲；至北齊，而益具體。若

謂蘭陵王之舞來自西域外國，無論在齊在唐，都非先一步否認其源於漢之象人一層不可。顧此層乃確鑿之事實，王氏古劇脚色考後「面具考」內，言之最早、最詳，無從否認。前章大面節內已詳引。日人田邊尚雄中國音樂史三三「西域多用假面而舞蹈者，稱爲象人。此由印度方面傳來者也。」其說容爲傳說之本。惟田氏是外國人，因不知我周官方相氏所掌有假面等，而另有由印度來之說，猶可，王傅二氏於此，不應健忘。同一唐蘭陵王之大面伎，於闡明古代伎藝之源流時，則列之於周方相、漢象人之系統下；於侈張外國文化之影響時，忽又指爲模仿外國，或直接外來之物，有是理乎？下文附錄所見常氏說，謂印度龍王之伎，或由海上直接至日本，或由陸上經我之西北，至日本，乃對日本之羅陵王言，非謂我之蘭陵王由西北來，故不在此論列。

隋唐嘉話與通典或舊書音樂志，皆明明謂「齊人壯之，爲此舞，以效其指麾擊刺之容」，何能謂北齊有曲無舞，而舞自盛唐始有！北齊書與北史列傳同曰「武士共歌謠之，爲蘭陵王入陣曲」，又何能謂爲頌揚之曲！試看：廟堂之上配七德舞之破陣樂方是頌揚，若軍中破劉武周時，共歌「秦王破陣之曲」，則是激勵士氣耳。臨危激勵，與功成頌揚，畢竟有別。既經證明此舞不自唐始，則其自西域來之可能乃頓減！至於崔記、段錄，對蘭陵王之所謂「戲」者，可能自唐始也，抑屬模仿自西域來之缽頭乎？曰：亦不然。蘭陵王之人，雖非漢族，却生長在中國，金墉城在中國，陣前武士皆中國人，大面乃中國之物，指揮擊刺皆戰爭砍殺而已，猶之踏步、唱歌，乃原始行爲，

任何民族皆優爲之，不俟模仿外國而始能。——合此種種，構成蘭陵王大面戲，其中實未見有我人所不能自創，而必有賴於模仿外人者在也。

再就傅氏所擧之諸樂舞言：其中確屬開元中始大用者，乃涼州大曲耳，並非所有西涼之樂曲皆然。如所謂西涼樂者，則早在苻秦時卽已有。降至北齊，溫子昇涼州樂詩云：「車馬相交錯，歌吹日縱橫！」古人明謂其樂在當時已經歌吹縱橫，吾人尙能否認其根本存在乎？春鶯囀爲唐高宗命白明達所作，崔記之文可按，更非開元時始出現。唐時之軟舞、健舞，有來自西域者，亦有自創者。如極普通之楊柳枝舞，白居易以入軟舞，薛能以入健舞，豈亦來自西域耶？謂白薛之制舞，乃中外合參，創作與模仿兼至則可耳。倘使段錄不大書特書曰：「清樂部，……戲卽有……」者，必將有人直視唐代之樂皆胡樂，舞皆胡舞，而戲皆胡戲，我漢族直一缺乏藝術性能之民族，事事非仰賴外人不可矣！更查崔記所擧軟舞七曲中，除半社渠與借席二曲不瞭解外，餘五曲爲垂手羅、回波樂、蘭陵王、春鶯囀、烏夜啼，其發生時代，早則魏晉，晚則初唐，無一遲至開元者。尤其蘭陵王之戲於武后時已盛行，何況歌曲！故傅氏欲依據此等事例，以定蘭陵王樂舞乃於開元時來自西域，亦俱不免落空！

更言樂曲之宮調：傅氏引碧雞漫志，謂越調蘭陵王得北齊遺聲，又據越調卽唐之伊越調，日本

之壹越調，林謙三曾謂「怕是胡聲」，遂曰「此樂調含有西域地理上之意義可知」。實則越調名稱，誠有其地理上之意義，但其地在「吳越」、「楚越」，而不在西域。自昔南北對稱，有「秦越」、「胡越」。僅就南方言，除「吳越」「楚越」外，有「閩越」「南越」，乃至「百越」「越南」，從無「西越」之說。西域絕不能改爲「西越」也。「吳越」之「越」，亦稱「於越」，伊越調、壹越調之名，或由此來。唐會要列天寶十三載改樂曲名，曾曰：「黃鍾宮、黃鍾商，時號越調。」宋樂較古樂差二律，以無射爲黃鍾，故宋時俗呼無射商爲越調。白石道人歌曲內越九歌譜，包含楚調、吳調、越調、側商調、古平調，皆越歌也。此側商，正唐代之越調。然則蘭陵王在唐宋燕樂內所屬之越調，其「越」之爲地，豈倘能指西域，而越調之中，豈倘能有胡聲歟？史記謂「思越則越聲，不思越則楚聲」。說苑亦有「山有木兮」之越人歌，當爲後來越調之濫觴。晉東遷後，六代淸商之樂，即吳聲楚聲，而總名曰「越調」者爲多。目前川劇及民間曲藝內，尚有「月調」名目，或即由「越調」來，亦可供研討越調之地理意義者參考也。以上論越調，多採近人羅蔗園律呂叢書之說。

總之：曰唐無戲劇；曰唐歌舞既在散樂，便是百戲；曰唐伎來源多在外國；曰唐樂既東漸日本後，彼邦今所保存者，猶是我唐代之軌範；……凡此種種，皆是偏見。設若有一於此，已足爲探求眞象之礙！今於蘭陵王劇之硏究，竟不幸而種種偏見，一齊集中，又相互爲用，宜此劇至今，尚在

蒙昧之中。甚至並其爲大面一層，亦被人遺忘或抹殺，良可慨矣！以上辭費已甚，乃闡發少而辨正多。其所執持者，亦究未知果切中否。但望更多資料之發現，有以作最後之裁定耳。

附錄

【宋蘭陵王調格】「送春去！春去人間無路。秋千外芳草連天，誰遣風沙暗南浦？依依甚意緒！漫憶海門飛絮。亂鴉過，斗轉城荒，不見來時試燈處。春去！最誰苦？但箭雁沉邊，梁燕無主。杜鵑聲裏長門暮。想玉樹凋霜，淚盤如露！咸陽送客屢回顧，斜日未能渡。春去！尚來否？正江令恨別，庾信愁賦。蘇隄盡日風和雨。歎神遊故國，花記前度。人生流落，顧孺子，共夜語。」劉辰翁送春。

按此詞在南北九宮大成譜三一，已配有曲譜，故選以爲例。雖不能代表隋唐古曲，可以代表華夏之聲。知音者不妨查出，與日人林謙三隋唐燕樂調研究所載羅陵王破曲譜作比較研究。

【蘭陵王歌聲】清尤侗西堂雜俎二集二倚聲詞話序云：「予在北平，高二亮先輩命其伎人唱蘭陵王一闋，絃索泠泠，徘徊動聽。乃知凡詞無不可歌者。」此應是蘭陵王詞樂之特傳者，用絃索，不用鼓笛，可能猶是北宋遺聲，宜在九宮大成譜製作之外，可爲搜羅古曲譜者告，亦可爲今人過信九宮大成譜者戒也。

歌舞劇，原文共二十三句。周貽白中國戲曲論集四四二頁，摘引五句，認爲「不是有所根據的務虛，而是涉諸臆測的『失實了』」。按此五句所依據者及其解釋在本節上文中，已針對周史所論，詳抒拙見，不必重

復。周氏仍覺懷疑者有五，認爲不可「胡猜」——

(一)既戴假面，是否無妨礙地載歌載舞？

(二)其樂曲是否根據規定情境，以代言體撰詞，而由演員唱唸出來？

(三)到底有否部卒或周師一同登場助演？

(四)蘭陵王入陣曲是否有詞？

(五)「倡和」是否屬之表演者？

揣周氏對於此戲之意識傾向，乃扮蘭陵王舞而不歌，獨脚登場，作單人啼舞；便須認蘭陵王入陣曲無歌詞，歌、和、皆出於旁人。

【近人常任俠唐代傳入日本之音樂與舞蹈蘭陵王條】「蘭陵王，壹越調，古樂，中曲，舞者一人。一名沒日還午樂，又名羅陵王，常簡稱陵王。日本信西古圖有陵王、胡飲酒、採桑老、還城樂、拔頭、蘇莫者等圖，今並存。此曲，日本傳自中華，傳自印度，頗有異說，且有蘭陵、羅陵二名。體源鈔卷五曰：『羅陵王，一名蘭陵王』，但仍主尾張濱主自唐傳來。安倍氏亦定爲唐樂。蘭陵王之與羅陵王，按日本讀音，相差亦僅。據高楠博士之研究，則羅陵王爲佛說八大龍王之一，爲娑竭羅龍王之略。『陵』『龍』同音相混，因而致訛。但此說，法人伯希和氏頗疑其無據。惟陵王之答舞，自古以來，皆定爲納蘇利。納蘇利，一名雙龍舞。舞者二人，云傳自天王寺。就此觀之，則陵王之舞曲，或由濱主自唐傳來，而陵王舞面，殆

由佛哲傳來，曲名偶同，演奏遂混用耳。又本曲及秦王、尉手、貴德、打毬、伯銕、植破七舞，皆作『劍印』，伸中指、無名指，屈食指、小指，押大指爲之。此亦近於印度之習。日本舊傳林邑八樂，此爲其一，故或謂係佛哲傳之，本爲天竺樂。此曲殆源於印度，東漸而至中華，再東而至日本，又從海上東漸而至日本耳。自唐自印，本出於一源也。今印度錫蘭島祭祀所用樂面，與陵王樂面相似。惟陵王樂面之上，更附以龍。就此土俗觀察，似有海上東漸之跡。又其舞服着裲襠，爲西北胡服。又疑其與拔頭舞，均自西北所傳來也。蓋印度樂東漸，西域、南海，兩路可達。若自陸傳來，則恆經西北耳。」——說文月刊第四卷。

【唐戲與舊舞之異】唐戲蘭陵王與日本羅陵王舞之一稱蘭陵王者，相異處不勝枚舉。茲續陳三點——

（甲）鞭與桴不同——日本蘭陵王之舞者，手執小桴，傳芸子認爲卽唐伎表演蘭陵王入陣時揮鞭之姿勢（見本節上文。）未查執桴一事，在日舞乃一般情況。非彼之蘭陵王舞所獨有。若唐戲中之揮鞭，惟蘭陵王一戲內所特有。乃聯繫故事，發揮主題，所必備者，他戲中未見也。謂日伎之執桴，亦爲入陣之雄姿，實附會而已。據大日本史（三四七、三四八兩卷。）所見諸舞，道其中執桴者，除蘭陵王外，尚有十三伎，茲各附其原有之說法如下——

胡飲酒——「假面帽子，執桴。」

拔頭——同上。

後散——「或稱『後參』，卽『桴』意。」

還城樂——「假面帽子，執桴。」

河南浦——「頭懸雞婁鼓，執桴而舞。」

蘇莫遮——「假面，執桴。」

新鳥蘇——「假面帽子，有『後參』舞。」

古鳥蘇——「有『後參』舞。」

蘇利古——「執白楚。」

地久——「有『後參』舞。」

納蘇利——「假面帽子，執桴。」

白濱——「執『後參』桴。」

二舞——「男執桴，女否。」

可知日本所舞之桴近於夏楚，不類鞭。大日本史三四九又曰：「桴，即胡飲酒舞者所執。……陵王黃金製之，長尺有一寸許，本經四分，末三分許；柄端穿一孔，施紅緒一條，結其端。」

(乙)羅陵王有新舊之分。——大日本史三四七謂該國於「陵王一名羅陵王，又名蘭陵王之舞而外，又有新羅陵王，一云團長樂之舞。」我之蘭陵王、或戲或曲，從來未有新舊之分。倘遽然謂彼之舞即我之戲，對於此點，將更難交代。

（丙）日舞於大面之外，有中面、小面——大日本史三四九——

舞面：凡假面，有大、中、小。胡飲酒大面，赤鼻，黃目，被髮覆面。陵王中面，鬢頷，睅目；綠髮，高鼻；開口，顯齒。頭上戴躍龍，矯首吐火。

曰「開口，顯齒」，說明是固定不變之容，使不能歌；歌則無從一味「開口顯齒」也。我之蘭陵王戲頗重歌唱，其面斷難開口顯齒。至於該國之陵王舞另有小面說，已見本節上文；此又曰「中面」，是其舞於小面、中面皆用，而獨不用大面；與我蘭陵王戲以用大面爲惟一之特徵者，又大異。

六、鳳歸雲

鳳歸雲，借曲調名爲劇名也。崔記之曲名表載之，可知盛唐確有其曲。因敦煌卷子雲謠集雜曲子內有鳳歸雲二首，表演與古樂府陌上桑同類型之故事，茲合之以岑參在玉門關蓋庭綸幕中所詠美人歌舞之詩，乃推斷所歌舞者即鳳歸雲，所搬演者即岑詩中所謂秦羅敷故事，不止普通歌舞而已，且爲歌舞戲，故列爲唐劇四類中歌舞類之特例。此種論斷，可能爲作者牽強附會，不足遽信，亦可能恰中情事，而且面面俱到。例如於唐歌舞戲之概況，於雲謠集之性質，於鳳歸雲辭之寫作時代，於我國長短句詞體之產生時代，於盛唐樂曲歌辭與舞蹈之部分眞象，……一聯串之問題，均將因此而得全

部或一部之解決，實一値得硏討之題材也。

上述之論斷，有據點四：(一)地理上，雲謠集之鳳歸雲辭，出於敦煌卷子，而蓋庭綸之美人歌舞，恰在與敦煌接近之玉門關。(二)主題上，鳳歸雲演秦羅敷一類之故事，岑參詩指美人所歌舞者亦秦羅敷故事。(三)辭體上，鳳歸雲二首，一敍事，一代言，正合戲曲體裁。(四)舞演上，鳳歸雲除原辭外，在敦煌卷子中並確有舞譜存在，見五章舞蹈節。——倘將四點聯合以觀，不分別孤立爲據，則其事益覺顯著。

據敦煌曲校錄所校訂之鳳歸雲二辭如次——

幸因今日，得覩嬌娥！眉如初月，目引橫波。素胸未消殘雪，透輕羅。□□□□□，朱含碎玉，雲髻婆娑。東鄰有女，相料實難過。羅衣掩袂，行步逶迤。逢人問語羞無力，態嬌多！錦衣公子見，垂鞭立馬，腸斷知麼？

兒家本是，累代簪纓；父兄皆是，佐國良臣。幼年生於閨閤，洞房深。訓習禮儀足，三從四德，針指分明。娉得良人，爲國願長征。爭名定難，未有歸程。徒勞公子肝腸斷，謾生心。妾身如松柏，守志強過，魯女堅貞！

內容所演，並非全用陌上桑情節，特與之同一類型耳。前首敍錦衣公子慕其東鄰，備申款曲；次首

乃東鄰所答，纏陳家世，以明羅敷有夫，志不可奪。二辭之前，在雲謠集雜曲子內，同調尙有二首。見下文附錄。因原卷已注「閨怨」爲題，與此二首或不相續。但前二首內，有「萍寄他邦」，及「遠寄邊隅」，「勇戰單于」等語，與右錄次首內之「娉得良人，爲國願長征，爭名定難，未有歸程」云云，用意亦復相貫；且稱「君」與「妾」，亦復半代言體，或爲四首聯章，演一故事，亦未可知。「閨怨」二字，雖見原卷，但亦可能非原作者之意，特在展轉鈔寫中，有人加之耳。近人王易詞曲史，即謂此四首演一故事，如古樂府陌上桑之類云。次首不止半代言，且爲對白，乃完全之代言也。全辭又用語體，通首流暢，尤合戲曲內表現之需要。此二辭乃現存唐宋長調慢詞中極少見之作！

王國維於戲曲考原內曾表示：非演故事，而辭屬劇中人之代言，超出敍事之上者，不能認爲戲曲之辭云云，自屬嚴正。但王氏又認爲非多曲聯套，演一故事，其辭亦不能視作戲曲之辭，則拘泥於元劇套曲之形式也，未免偏誤之甚矣！詳五章論音樂。王氏既如此想，於是就唐宋成套之辭中窮搜冥索。如宋人聯章演一故事之鼓子詞，唐人聯遍未演故事之大曲辭，宋人聯遍演故事之大曲辭，均經檢討；結果均覺不合其理想中之代言體，難以認爲眞正戲曲之源。最後舉出楊萬里之歸去來兮引十二首，指謂詞曲中「以數曲代一人之言，實自此始，……爲元人套數雜劇之祖」，殊未允當，使人無從置信矣。考楊辭內容，櫽括陶潛歸去來辭，並不演故事，不合王氏自定劇辭之條件。其辭體

至多亦半代言而已，可能爲琴曲歌辭。參看下文弄孔子節附錄思賢操之全部代言。雖以多曲成套，但若推爲元人套數雜劇之祖，尙覺渺茫！足見王氏當時，探測我國戲曲歌辭之源，用力雖勤，而因方向未準，實未成功。其時雲謠集雜曲子已流布人間，王氏稍後卽已見之。殆因鳳歸雲非多曲聯套之體，故始終未加注意。對於其演故事、用語體、作完全代言，允合戲曲標準之一特點，在所作玄謠集雜曲子跋內，王氏並未道及。

近年周貽白認定「劇本的體制，不過是一種代言體。……劇本最重要的部分是對話」。又曰：「南戲源出北宋雜劇，首用代言體扮演故事，而奠定了中國的戲劇，這是一件無可置疑的事。」周氏欲於古代歌辭中，舉出代言體適當之例，殊覺資料缺乏；甚至指及白居易之池鶴八絕句，乃曰：「其中對稱爲『君』、爲『爾』，自稱爲『吾』、爲『我』，皆現身說法，不啻若自其口出。……如果略加賓白，實與戲劇無異。」詳見五章劇本節所引。足見論古劇起源者，對於此種代言對白之戲詞例證，同有迫切之需求，而苦於不得一當。使周氏果考慮及此二首鳳歸雲及敦煌曲內其他代言對白之辭者，詳見五章劇本。不知感想如何。至少應覺其較白氏之池鶴八絕句爲切合；因彼乃寓言詩，非歌辭，而此則演故事之歌辭也。盧仝蕭宅二三子贈答詩二十首，由客與石、竹、井、馬蘭、蛺蝶、蝦蟆，互相對答，其爲代言體，較白之池鶴八絕句尤爲明著，但亦爲寓言詩，非歌辭或戲劇說白也。羅隱謁孔廟後，有代孔子作答之七律，通體代言，且併之

甚！而頗近戲文，然畢竟是詩，未見其用入戲劇，詳見下文弄孔子一節。夫多曲成套，並非構成戲曲歌辭之必備條件，觀於近代皮黃戲之唱辭，及任何地方戲之唱辭，均鮮作套曲者可知。即元劇楔子，及明清傳奇中，亦每用科白敷演成齣，僅於結處唱一曲而已，並不失其爲戲與戲曲，更可了然。吾人於鳳歸雲歌辭之前，當不能必其在演奏時，亦如元劇楔子等，曾有科白，惟在當時歌舞劇之規制中，必有不用大曲之聯遍成套，而祇就故事之筋節處，唱雜曲數支而已者，亦仍不失其爲戲與戲曲也。參看上文論踏謠娘之歌唱。因王氏初步探源在前，周氏繼武舉證於後，實均未中的，回看敦煌之新資料，詳爲考覈，敢言今日所得見之唐宋燕樂歌辭中，堪稱最合標準之戲曲歌辭，殆無逾於此二首鳳歸雲者，而且時代又最早，並不以其辭之不成套有所憾也。倘今後未見更適合之他辭發現，則此言必不移！

據敦煌曲初探三曲辭校訂一章所云，雲謠集有三卷內容不盡相同之敦煌卷子：甲爲斯一四四一，倫敦藏，辭十八首；乙爲伯二八三八，巴黎藏，辭十四首；丙爲巴黎所藏之另卷，辭亦十八首，即羅振玉敦煌零拾之所據。以丙之十八首，校甲之十八首，有極重要之異文，二者絕非一卷之複本。既然同一雲謠集，曾有不止一份之寫卷，歸存石室，則此集中之諸辭，在某一時期，或即敦煌一帶地方曾經傳唱之物，故爾傳抄多份；其卷子不必自遠方來，然後其歌辭始爲本地之所習。

此一揣度，雖不算有力，要其可能性頗大。

岑參玉門關蓋將軍歌略曰：

……美人一雙閑且都！朱唇、翠眉、映明矑。清歌一曲世所無！今日喜聞鳳將雛。可憐絕勝秦羅敷！使君五馬謾踟躕，野草繡窠紫羅襦。……

玉門關在敦煌西百五十里而已。據聞一多岑嘉州繫年考證，此歌作於肅宗至德元載，丙申，公元七五六年。十二月，乃天寶十四載之後一年。蓋將軍乃蓋庭綸，並非蓋嘉運。岑參此年，始領伊西北庭支度副使。歲暮東歸，臘日，途次瓜州晉昌縣之蓋庭綸幕，夜宴以後，遂作此詩。玉門關在縣東二十里，故詩題云云。宋葛立方韻語陽秋十五引通典論鳳將雛，與辨析岑氏此詩頗有關係，茲備引之——

鳳將雛曲，吳競樂府題要云「漢世樂曲名也」，而郭茂倩樂府詩集中無此詞。通典載應璩百一詩云：「爲作陌上桑，反言鳳將雛。」張正見「置酒高殿上」云「琴挑鳳將雛」，當是用相如鼓琴挑云「鳳兮歸故鄉，四海求其凰」之義。則此曲其來久矣！按晉書樂志，吳聲十曲：一曰子夜，二曰上柱，三曰鳳將雛。此三曲，自漢至梁有歌，今不傳矣。故東坡寄劉孝叔詩云：「平生學問止流俗，衆裏笙竽誰比數？忽令獨奏鳳將雛，倉卒欲吹那得譜！」言古有名而今無譜也。岑參蓋將軍歌云「……清歌一曲世所無，今日喜聞

鳳將雛」，非謂歌鳳將雛也，但取「世所無」之義爾。

按通典載武則天時「有聲無辭」之清商樂中，另有鳳雛一曲，可能即鳳將雛；而舊書與唐會要則於鳳雛以外，兼列鳳將雛，語詳下文。漢鳳將雛之始辭，梁以後不傳；若其聲，在唐猶傳，至宋始亡。杜甫詩：「唱和將雛曲，田翁號鹿皮。」葛氏謂岑氏當時並未聞鳳將雛曲，詩意祇在「世所無」而已，不確。岑詩「清歌」以下五句，分明謂美人獻伎，不但歌鳳將雛而已，且表演陌上桑故事。假如無「使君」二句，僅就「今日」二句看，猶可如葛氏所云：作者僅虛用應璩百一詩「爲作陌上桑，反言鳳將雛」句，僅因表「世所無」之意，始引鳳將雛曲名，又僅因連帶而及陌上桑故事，始稱秦羅敷。今也不然：詩中既尚有「使君」二句在，是作者正於詩內實寫其眼中所覩之羅敷戲劇，不能目之爲空想也。至於鳳將雛之古曲名，反因演陌上桑事之故，始連帶借用而已。且岑氏耳中所聞，當時已並不曰鳳將雛，實曰鳳歸雲耳。古詩曰「竹家槽裏新聲足，舊曲新傳陌上桑」，見葉廷珪海錄碎事十六，可能爲唐人句。其斯之謂歟！

此事之辨明，當分舞與歌兩方面言之。初步關鍵端在追問：當時於歌以外，是否尚有舞？若有舞，則岑詩中之「羅敷」、「使君」云云，均發於存在之形象，而不是詞章上之聯想；若無舞，則反之。今查「繡窠」一辭，明明指舞服胸襟上之組繡，崔記述聖壽樂之舞有明文——

聖壽樂舞：衣襟皆各繡一大窠，皆隨其衣本色，製純縵衫，下纔及帶，若短汗衫者以籠之，所以藏繡窠也。舞人初出，樂次，皆是縵衣舞。至第二疊，相聚場中，即於衆中，從領上抽去籠衫，各內懷中。觀者忽見衆女咸文繡炳煥，莫不驚異！

王建宮詞所謂「羅衫葉葉繡重重，金鳳銀鵝各一叢。每遍舞頭分兩向，『太平萬歲』字當中」，正指此。繡窠是舞裝，既已有崔記爲證，而「紫襦」是羅敷之服，又有古辭「緗綺爲下帬，紫綺爲上襦」可據。今岑詩既將「繡窠」與「紫襦」融在同一句中，則當時於歌曲之外，兼有舞容，且演陌上桑事，尙何待言！繡窠之始，疑爲一種繁複之繡，後乃爲舞服所採用。唐羅裕之五雜組曰「五雜組，刺繡窠，往復還，織錦梭」，可據。尹鶚撥棹子：「窠窠繡，鸞鳳衣裳香窣地。」鹿虔扆思越人：「雙帶繡窠盤錦薦。」必先肯定其確實兼備歌舞，然後其伎方有爲歌舞劇之可能。據首章去蔽節(二)，唐人曰「舞」，有其實爲「演」者，因得而假想曰：「美人一雙」，正如鳳歸雲辭所見，一扮錦衣公子，一扮東鄰嬌女；詩中之「五馬」「踟蹰」，正是鳳歸雲辭中之「乖鞭立馬」；詩中之「紫羅」「繡窠」，正是鳳歸雲辭中之「羅衣掩袂」。在二人對舞之中，正敷演一定之故事，早已超出一般單純之歌舞以上，故爲歌舞戲明矣！循此假想，將此詩與岑氏集中另一首田使君美人舞如蓮花北鋋歌所寫，乃單純之歌舞、不演故事者，作詳細對比，則一切更爲明顯，覺此言之非妄。此處原就舞與演立論也，惟因作對比之研究頗爲有力之故，不妨附帶再說明另

一對比：宋鄭僅調笑轉踏第一首，亦演羅敷故事，但其辭全是敍事體，絕非代言，故其伎亦祇限於歌舞而已，絕非歌舞戲。若將岑氏所見之伎，配合鳳歸雲之歌辭後，與鄭僅調笑轉踏第一首對比，則前者之爲歌舞戲，而非調笑轉踏之類，益昭昭然！乃盧論之中，反有「宋時已成熟的歌舞戲，所謂『傳踏』的」云云，何耶？參看前章歌舞戲總所列之比較表。至於此種女伎相對之歌舞戲，西漢早已有之，詳前章歌舞戲總，更何疑於唐！唐之「美人一雙」，與漢之「婦人相對」，又有何別？

其次論歌。岑氏所謂「清歌一曲」，安知其古名爲鳳將雛，而當時已名鳳歸雲歟？此層又當析爲聲與辭兩步說明。據前引韻語陽秋，知鳳將雛至晉曾列在「吳聲十曲」之內。葛氏曰「自漢至梁，有歌，今不傳」，乃謂其曲至趙宋已失傳；若在唐，所不傳者，惟漢之始辭而已，其聲譜固自在也。葛氏所云與通典等表示正合。通典一四六列清商樂之「其辭猶存」者，北周王褒日出東南隅行：「調絃大垂手，歌曲鳳將雛。」在武周時，凡三十二曲，名目內已無鳳將雛；而在「有聲無辭」之另七曲中，則列鳳雛，可能即鳳將雛。舊書二九晉樂志，及唐會要三三清樂條，雖均用通典，稱「其辭存者……三十二曲」，但名目內已增鳳將雛與歡聞，必有所本，其總數應改稱三十四曲方合。至於「有聲無辭」另七曲之鳳雛一名，在舊書等仍然照列。是鳳雛與鳳將雛縱然有別，鳳將雛在武周時，辭縱不傳，若其聲必仍在也。漢相和歌辭隴西行云：「鳳凰鳴啾啾，一母將九雛，顧視世間人，爲樂甚獨殊。」

此與同爲漢曲之鳳將雛，在命名取義上相同，應屬偶然而已。蓋鳳將雛是吳聲，南音也。隴西行或寫南人在西，或寫北人在西，其曲可能爲北音或西音，與鳳將雛之爲南音者應有別。樂府詩集四四子夜歌前，引古今樂錄云：「凡歌曲終，皆有送聲。子夜以持子送曲，鳳將雛以澤雉送曲。」其聲必屬梁以後之淸商樂，已不完全爲漢曲之舊。——據上種種，可知岑參聞歌時，雖已臨盛唐之末，其去武周朝畢竟尚不甚遠，鳳將雛之淸商樂聲，依然流傳，當無問題。遼史樂志，謂遼之散樂，「俳優歌舞雜進，往往有漢樂府之遺聲」。（見一章總說五代末）遼尚有傳，況盛唐乎！

歌之聲已如上所云，其次當論辭與事。通典「有聲無辭」之「辭」，乃指其曲在漢代之始辭也。始辭雖亡，聲曲自在，正好按聲曲之本意，或始辭之宗旨，隨作新辭以實之。張說城南亭作：「舊傳比翼侯家舞，新出將雛主第歌。」新出者，新出歌辭也，非其例歟？駱賓王豔情：「思君欲上望夫臺，端居懶聽將雛曲。」張昌宗太平公主山亭詩宴云：「扇掩將雛曲，釵承墮馬鬟。」鳳將雛之調名本意，與「鳳兮歸故鄉，四海求其凰」正合，與「一母將九雛」亦無忤。百一詩首篇，何以謂馬子侯不解音律，而以鳳將雛爲陌上桑？百三名家集應休璉集云：「馬子侯爲人頗癡。自謂曉音律，黃門樂人更往嗤誚，子侯不知。名陌上桑，反言鳳將雛，輒搖頭欣喜，多賜左右錢帛，無復慚色。」抑有故歟？曰：有，蓋二者之音雖異，而其事則同，故其辭實相近。正因鳳將雛之始辭，原即演陌上桑之事，然後馬始彼此牽混耳。文獻通考一四二引百一詩後，曰：「將由聲音訛變，以至於此矣。」謂僅爲聲音之訛變而已，並非原

爲二曲，殆未足信。鳳歸雲三字含意之與「鳳兮歸故鄉」，較之與「鳳將雛」，更爲接近，其亦因「鳳求凰」或陌上桑之故事而來，當無待言。樂府詩集「近代曲辭」內載唐滕潛之鳳歸雲二首，乃七絕體。滕之世次不詳，詩全詠調名本意。次首云：「飲啄蓬山最上頭，和煙飛下禁城秋。曾將弄玉歸雲去，金翻斜開十二樓。」亦有求凰、將雛，然後歸故鄉之意。第一首云「金井欄邊見羽儀，梧桐枝上宿寒枝。五陵公子憐文彩，畫與佳人刺繡衣」，亦隱約寓陌上桑故事之意；較雲謠之長短句，孰爲先後，則難斷定。古琴曲中有雙鳳、歸鳳等調名，見太平御覽五七八，引琴歷。唐琴曲中，有歸雲引，見顧況廣陵散記；有鳳遊雲、鳳歸林等調名，見全唐文八一八，及晚唐薛易簡琴訣。後周僧文益有句云：「漫將無孔笛，吹出鳳遊雲。」宋琴曲中，有鳳歸林、鳳遊春等調名，見涵芬樓本說郛三七宋僧居月琴書類集。類集於鳳歸林注：「蔡門先生製。」凡此之調名本意，均與鳳歸雲略同。於此知唐人於鳳歸雲調中，演公子與東鄰之一求一拒，亦並非偶然。因既用其聲，遂襲其事，始辭既不傳，乃另作新辭以歌，如此發展，固極自然耳。故陌上桑與鳳將雛之間，猶事同、聲異；若鳳將雛與鳳歸雲之間，則聲固同，事亦同。

綜上舞、歌、辭三端所論，可作結語曰：鳳歸雲之聲，大體猶鳳將雛之聲；鳳歸雲之事，大體猶鳳將雛之事；鳳歸雲之名，亦大體猶鳳將雛之名。鳳將雛之始辭雖已亡，而鳳歸雲之新辭，乃按同一本事所擬作者。此中名與事均已小變，有實可按；其聲已由漢晉之南音，變爲六朝之清商樂，雖無從實按，既然舊說俱同，當亦不至訛謬也。假使鳳將雛之聲盛唐不傳，假使鳳將雛之本事非陌

上桑故事，假使岑參聞歌不在玉門關，假使鳳歸雲卷子不出於敦煌，尤其重要者：假使鳳歸雲內容不演與陌上桑同類型之故事，而辭又非語體與對白，則指鳳歸雲爲唐戲四類中歌舞戲之特例，爲不可能也。惟其事實俱不如上「假使」所云，故指鳳歸雲爲唐歌舞戲，應大致不誤。

或曰：唐人詩中，習用陌上桑詩意，以警惕一般驚豔之徒，使知所遇者大抵羅敷有夫，不應動涉遐想，恣意誘惑，敗人節志，其詩不必皆因當時有何實際見聞而發也。其例毋俟遠求，如岑參集中有敷水歌，即曰：「羅敷養蠶空耳聞，使君五馬今何在？」白居易過敷水亦曰：「秦氏雙蛾久冥漠，蘇臺五馬尙踟蹰。」白氏與裴華州同過敷水戲贈所言，尤爲生動：「使君五馬且踟蹰，馬上能聽絕句無？每過桑間試留意，何妨後代有羅敷！」——凡此均非興於何種事實而後作也。然此詩之發，猶可謂爲寄於敷水之實物也；更若張謂贈趙使君美人詩亦曰「羅敷獨向東方去，漫學他人作使君」；薛能漢廟祈雨云「欲召羅敷傾一盞，乘間言語不容人」；徐鉉離歌辭云「朝日城南路，旌旗照綠蕪，使君何處去？桑下覓羅敷」。皆意中有美人而已，既非親身遭遇，亦非戲劇扮演，而詩中則照常作羅敷之辭也。故蓋將軍歌云云，何能必其歌舞之外尙演戲，而戲內即演陌上桑歟？曰：此說誠然。惟蓋庭綸幕之美人奏伎，歌外有舞，舞內有事，已定於「繡窠」「紫襦」之句，如上所云。而前舉論斷之四據點，尙有相互聯繫之一總作用在。縱此歌內之言羅敷，與敷水歌、張謂

詩等之言羅敷，從別一角度看，並無二致，但從地理、辭調、辭體及舞譜等所合成之全面求之，彼此便大異其趣！陌上桑故事，當時社會上可能普遍搬演與講唱，深入民間，猶之後來演唱西廂、琵琶，今日演唱王寶川、柳迎春等。安知唐人詩中所以習用羅敷使君作生旦故事之代表人物，進一步且融化成爲詞章中之普通名詞者，不受當時普遍搬演與講唱之影響乎？（川中出土之古磚上，有採桑婦女圖畫，亦可供參考。）尤其中唐前後之軍鎮中，倡優戲劇之盛，向所未有；首章六節舉中唐戲劇要點，其末曰「軍鎮地方俱盛」，已詳言之。蓋庭綸軍幕中由女優演陌上桑故事，不止普通不演故事之歌舞而已，固一件極合時代風氣之事，論者尤不可不審耳。

玄宗時，邊庭多故，征戍不窮；怨女曠夫，充於內外。其反映於詩歌曲辭者，向稱普遍。敦煌曲初探討論時代與內容兩節，曾合崔記曲名與敦煌曲辭之同涵此義者，推求其關係，特劃爲「征婦怨思」一類，此二首鳳歸雲辭屬焉。「征婦怨思」一類，與雲謠集或敦煌曲內一般常見之「妓情」一類，爲「裙裾脂粉」、「花柳風情」者，大不相同。後者對於特免兵役、優遊城市之五陵年少或錦衣公子，方招致之不遑，一面追歡，一面賣笑，彼此正相投合，並無矛盾。至於前者，則於所從良人，託心有素，貞固不移，覷此躍飛龍五馬，青絲金絡，矜炫豪貴者，無非以勢利陵人，逞其狂狡而已。覿面相見之辭，雖力求婉轉，而中心防之、畏之，直視同蛇蠍！此種惡勢力以誘惑與玩弄

加諸弱者，殆當時社會上常有之現象，亦時代賦予婦女之痛苦或危害之一。上文引白居易句「每過桑間試留意，何妨後代有羅敷」！徐鉉雜歌辭「使君何處去？桑下覓羅敷」，——均可指證此種獵豔之形跡與心跡，在雲謠集辭之讀者與鳳歸雲劇之觀衆，應有同感。故此劇所演故事，雖不脫古陌上桑之外型，却針對當時政治與社會之眞實情形而發，有二辭之內容爲證，其劇並非無聊之作，其價値之高正在此也！

鳳歸雲辭與岑氏蓋將軍歌之關係，假使確定，則下列四點，亦均可連帶說明：（一）唐代燕樂歌辭內，於盛唐時已盛行長短句體。如鳳歸雲八十字以上之長調，盛唐時亦已有之。（二）鳳歸雲旣屬清商樂系，是清樂亦自能產生長短句。過去有人認爲長短句詞體之發生，首在胡樂之大行中國，顯然太過。例如上文西涼伎附錄所見，楊憲益據西涼伎歌辭是長短句，遂謂「甘肅四川雲南的氐族歌舞，是我國詞曲之起源」。鄭振鐸詞的啓源內，亦力主胡樂帶來長短句辭之說。（三）雲謠集雜曲子內，有劇曲存在；當時之劇曲，不必用聯徧之大曲，而有用雜曲重頭者；唐之歌舞劇在演故事中，未必皆受大樂、大曲之限制而失去自由。（四）尤其重要者：過去對於唐人歌舞劇之眞象，向感模糊，因有此劇，乃稍稍明朗。——故事簡單，有動人之情節，而不離眞實。託於著名之歌舞，由演員至少兩人任之，要以少女爲宜。其伎術之效果，已使觀衆於欣賞歌舞以外，更從故事與表演上有所感發。例如岑歌云云。

【鳳歸雲辭前二首】征夫數載，萍寄他邦。去便無消息，累換星霜。月下愁聽砧杵起，塞雁南行。孤眠鸞帳裏，枉勞魂夢，夜夜飛颺！想君薄行，更不思量。誰爲傳書語？表妾衷腸。倚牖無言垂血淚，暗祝三光。萬般無奈處，一罏香盡，又更添香。

綠窗獨坐，修得君書。征衣裁縫了，遠寄邊隅。想你爲君貪苦戰，不憚崎嶇。終朝沙磧裏，祇憑三尺，勇戰奸愚！豈知紅臉，淚滴如珠！枉把金釵卜，卦卦皆虛。魂夢天涯無暫歇，枕上長噓。待公卿回故里，容顏憔悴，彼此何如！——敦煌曲校錄。

七、蘇中郎

蘇中郎，首被誤會即踏謠娘，再被誤會爲傀儡戲。前一誤會在一般述及唐伎之文字中，極爲普遍；後一誤會雖限於一二人有之，同爲有蔽於古劇眞象也：故均不容不辨。

踏謠娘爲全能劇，蘇中郎則爲歌舞劇而已。別蘇中郎於踏謠娘之外，上文踏謠娘節已大略言之，主要乃依據段錄。段錄「鼓架部」載樂與戲兩部分。首敍樂曰「樂有」云云；次敍戲曰「戲有」云云；——清清楚楚！「戲有」之下，先舉戲名或戲之類名，凡四：一曰代面，二曰鉢頭，三曰蘇

中郎，四曰踏謠娘。以下尙列羊頭渾脫、九頭師子、弄白馬、益錢，應皆歌舞戲。繼又舉及尋橦、跳丸、吐火、吞刀、旋槃、觔斗六種，乃百戲，並非戲劇，毫無疑問。最後並有「悉屬此部」四字，爲之總結。是此節文字，旣見首尾，又見層次，且用「樂有」、「戲有」、「卽有」、「以至」四項冒辭，分別領起，較同書其他各節文字之淩亂無序者，益爲可信。在踏謠娘三字之上，旣然冠「卽有」二字，則與上文之敍蘇中郎語，已顯然隔開。守山閣校訂本如此，涵芬樓說郛本亦如此。……則彼此原爲二劇，並非一劇之二名，尙有何疑？

所憾者：代面、鉢頭、蘇中郎三名之下，段氏俱帶說明，惟踏謠娘下無說明，似有脫文耳。太平御覽五七三引段錄踏謠娘，則有說明。顧其辭全同舊書樂志，未必原出段錄而爲舊書所採者；殆原出舊書，由御覽引而屬之於段錄耳。何以知之？因其辭末云：「近代優人，頗改其制度，非舊旨也。」此義明明爲崔記所下。崔氏之語，不曰「近代」，而曰「今」，原指開天間言，去晚唐尙早。倘段錄採崔語，不當改爲「近代」。舊書用「近代」，誠亦不合，惟其書大而事繁，可能檢點不及，所以致此。段錄「卽有」以下之五劇名，自踏謠娘至益錢，或因其在當時爲盡人皆知者，無俟說明，故段氏無說明，並非脫文。換言之：此點對蘇中郎之單獨爲劇，不與踏謠娘爲同劇異名一層，並無影響。設若認定段錄此節文字爲錯簡，則不妨試爲揣摩：究應如何改正，方屬可信？究應

如何安排，方能一面既適合後人之願望，一面又不違背段氏之初衷乎？筆者曾反覆躊躇，終於難得一當。

乃守山閣本段錄後，附錢熙祚跋語，僅據崔記對於踏謠娘一方面之記載，遽指段錄「鼓架部」一節曰：「此謂為蘇葩，自號『中郎』，又別出踏謠娘，皆失考。」殊不知段錄自序中，曾明謂「嘗見教坊記，亦未周詳」，何能指段氏對於崔記失考？在資料中，兩方面不過姓蘇同，嗜酒同，「郎中」「中郎」相近，簡單三點有關而已。此三點豈有清代之錢氏能考之，而段氏在當時反失考之理！如此信任自己，與不信任前人，均太過矣。須知兩劇雖有些許小同，卻另有大異者在。執小同而遺大異，強合兩劇為一，致使葛藤橫出，觸處難通；詳下文表後說明。不自加深考，反誣前人為「失考」，安見其可！故上文踏謠娘節曾謂兩劇曰「離之則雙美，合之則兩傷」耳。

所謂小同大異者，仍看段錄便知——

蘇中郎：後周士人蘇葩，嗜酒，落魄，自號「中郎」。每有歌場，輒入獨舞。今為戲者，著緋，戴帽，面正赤，蓋狀其醉也。

此中除「蘇」「中郎」及「嗜酒」三點外，其餘所述，字字皆本劇之所有，而踏謠娘劇之所無；至上文述踏謠娘劇之種種，除上三點外，其餘又皆本劇之所無。此種情形，詎得謂之偶然歟！「每有

歌場，輒入獨舞」者，論其本質，乃故事之表現也，特託為戲中伎藝之表現耳。譬猶今日電影故事，演一人有跳舞癖，影片中自必有舞廳場面。此戲表演蘇葩在歌場中獨舞，舞時勢必有歌，場中同時可能尚有他人為相伴之歌舞，亦可能單單竊存蘇葩一人獨舞之鏡頭而已。

陳書一八七「蘇葩戲」條、一八八「鼓架部」條，均曾引段錄上文，大致相同——

後周士人蘇葩，嗜酒，落魄，自號「郎中」。每有歌場，輒自入歌舞。故為是戲者，衣緋袍，戴席帽，其面赤色，蓋象醉狀也。何其辱士類耶！唐鼓架部非特蘇郎中之戲，至於代面、鉢頭、踏搖娘，……悉在其中矣。

不曰「中郎」，而曰「郎中」，且兩見之，應非文字誤倒。其餘異文，疑亦非陳氏虛構，殆當時所據之段錄傳本原如此也。惟題曰「蘇葩戲」，則似出於陳氏之造作。然正可證明陳氏心目中，於蘇中郎、踏謠娘二劇，實絲毫不感其同耳。

明方以智通雅三十承陳氏「蘇葩戲」之名，又另立「蘇郎中戲」之名曰：

唐蘇郎中戲，郎蘇葩戲。後周士人蘇葩，好酒，落魄，自號「郎中」。衣緋袍，戴席帽，赤面。曰「蘇郎中戲」，猶今之鮑老、郭郎也。

方氏文意之重點，在末句「鮑老郭郎」云云，不可忽略。倘無此句，明白確定此戲之性質乃與踏謠

娘劇截然兩事，而單看其上文「蘇郎中戲」云云，將認為所指卽踏謠娘，反與陳氏之意相徑庭矣。郭郎為唐傀儡戲內之丑角所扮，鮑老為宋舞隊內之丑角所扮，詳二章辨體傀儡戲節。自從有方氏明白認定蘇郎中乃丑角所扮之人物，然後在意識上，蘇中郎始確確切切，走上其丑角趣劇之本位，完全離踏謠娘而獨立。唐人之事實早卽如此，而後人於此伎所具之意識，必至方氏始與事實一度符合。方氏之後，以迄於今，依然曖昧，寧非憾事！然方氏曰「猶今之鮑老郭郎」，蓋僅謂其為丑腳之一點，猶明代雜伎中尚存之鮑老與郭郎，非謂唐蘇中郎為傀儡戲或舞隊，傾向又不可太過，致橫生枝節耳。改「緋」為「綠」，恐為刊本之訛。曰「蘇郎中戲」，文內亦曾兩見，當非訛。方氏之立此名，較之陳書立「蘇葩戲」一名，態度益為鄭重，似乎有所本，俟考。至於兩氏之記載不用「中郎」，而用「郎中」，殆所據段錄之傳本與今日為異歟？

前人之認「娘」與「郎」各為一劇者，普通所見，祇上列段陳方等數家而已。上文引胡元瑞莊嶽委談云：「唐時所謂優伶、雜劇、裝服、套數，觀蘇中郎踏搖娘二事可見。」亦以此為二劇。然而其說已定矣！無可疑矣！茲將兩劇相異之處，亦卽難於合併之處，再納如下表，以醒眉目，並為上文踏謠娘節及本節所陳種種，作一結束。表內於蘇中郎劇之主角用酸，非無故也。酸與旦二腳色，五代確已有之。惟未必五代所造，至遲晚唐應已先有。蘇葩之身分乃士人，故假設為酸。據下文四章腳色所論，末與酸原有兩

種任務：一乃充生脚，與旦合演；一乃充丑脚，即蒼鶻，與參軍合演。

劇名	別名	故事時代	類別	性別	主題	主角	配角	男角表演	特點	重點	備註
踏謠娘	談容娘，談娘。	北齊	全能劇	悲劇	反抗男女不平等。	旦——蘇姓婦。	二人	毆妻。	踏謠娘曲及和唱。	歌舞並重。	
蘇中郎	蘇葩戲，蘇郎中戲。	北周	歌舞劇	趣劇	戒沉湎荒嬉。	酸——蘇葩。	未詳。	獨舞。	緋衣，赤面，爲醉容。	舞重於歌。	並非傀儡戲，並未戴面具

上文曾言：凡認二劇相同者，僅據（一）姓蘇，（二）「中郎」「郎中」，（三）嗜酒而已。此三點皆表面皮相，並未觸及劇之裏層，故不能倚作定論。茲可聚數家意見，爲此說之證，亦即對此劇再作反面之分析也。

（甲）胡元瑞莊嶽委談曰：「案此二事，豈本一事耶？然雜錄指段錄。又有踏搖娘等，不可深

曉」是即因段錄於踏謠娘祇提名目，獨無說明，而生疑竇者。其實此之爲二事，而非一事，如上表已明明白白，並非「不可深曉」。

(乙) 王考認二者同爲一劇，其言曰：「一以蘇爲隋末河內人，一以爲後周士人。齊周隋相距，歷年無幾，而教坊記所紀獨詳，以爲齊人，或當不謬。」是先信其同，然後再彌縫其異而已；此義下文尚有補充。而於所以信其同者，又別無理由提出也。

(丙) 周史認二者同爲一劇，其表現方式如下：於段錄「鼓架部」之內容，祇提代面、缽頭、蘇中郎三種歌舞，而逕廢踏謠娘不提；雖不明言二劇爲一，實乃肯定其如此。但踏謠娘之存在，自有其確定性與光明面，不可磨滅，蘇中郎終於不能代之，亦不能掩之。周史曰：原書五六頁。「今本樂府雜錄所載，則似有蘇中郎的獨舞，是否制度早改，已無從得知。」以爲段錄所云，乃指踏謠娘於盛唐時改制之結果，如此有變更崔段二氏原意之嫌，更不可。

(丁) 鹽谷溫中國文學概論講話曰：「按踏謠娘與蘇中郎，其姓蘇，雖一號『郎中』，一號『中郎』，恐怕就是一個人，而從夫妻兩方面分別寫的。」是僅認故事中人物相同，至於戲劇，仍認爲不同之二本，已接近二者各爲一劇之說矣。按故事中人物之同異，大部分當決定於故事之同異；而故事之同異，大部分又當決定於主題、主角、及同角重要表演之同異。據上表所列，此三點均

異，故兩劇之故事不得謂之同。——一乃毆妻故事，一乃耽舞故事，詎得謂之同乎！是知歐氏之說，亦難於成立耳。

蘇中郎劇之主題本不明朗，究之，無非以酒徒耽舞之沉湎荒嬉爲戒耳。據段錄，其裝服乃衣緋，面正赤。料於開演時，其人一登場，卽予觀衆以一種強烈之刺激。全劇自始至終，可能皆爲醉漢蘇葩一人之舞容，特有簡單說白與歌唱爲之輔，舞固重於歌耳。至所歌何曲，實際無考。上文述西涼伎，附及胡騰歌舞劇，雖曾歷擧胡醉子等曲名，但爲胡騰劇內醉漢之所歌，不必亦爲蘇中郎劇內醉漢之所歌也。蘇中郎並無屬於胡伎之說，何至同用胡醉子等歌曲乎？不可一味出於牽附。

乃日本狛僉眞教訓鈔曾有說，謂相當於我國蕭梁之時代，該國有伎樂十曲，其九曰醉胡，屬越調，亦稱醉胡王，摹胡王之醉態，作滑稽表演；舞樂中有胡飲酒，乃所從出，其源爲唐散樂蘇中郎。古事類苑音樂部之唐樂中，有胡飲酒之面具，亦謂源出散樂蘇中郎。而我國傅芸子正倉院考古記並謂「醉胡或爲散樂蘇中郎之變形」云云。按指蕭梁時代之醉胡，源於北周蘇中郎之故事，已不可，因蕭梁結束於公元五五六年，而北周恰於明年、五五七年始興也。若謂其源於後來唐散樂之蘇中郎，更不合，日籍之傳說必有誤。蘇葩雖爲北周之人，當時是否卽以其故事入歌舞，原無考。蘇中郎之爲歌舞劇，則始於唐；惟因踏謠娘、蘭陵王二劇皆有前代歌舞爲之基礎，推想蘇中郎同樣有之，亦

未可知。至彼邦之所謂胡，與唐時之所謂胡，本不相同。更觀唐胡騰舞入宋之隊舞後，乃作「醉鬍騰隊」，是「胡」亦可能爲「鬍」之省，非胡人之胡也。唐人一般曰「胡」，訓醜，並非種族之稱。且蘇葩乃士人身分，在表演中，亦難與胡王同其醉態；而醉胡王伎用套頭之面具，蘇中郎伎則用塗面，又不同耳。惟僅謂彼之源於此，或爲此之變形而已，倘無其他特殊情形存在，亦未嘗不可。面具初亦不必發生在塗面之前；塗面之制既行以後，面具之爲用依然不廢。觀於此，蘇中郎既自有其源流關係，其爲獨立之一劇，非踏謠娘之變相或附庸，益明顯矣。

周史於此事中，對彼邦之文獻，曾經提供一饒有意味之糾正，不可不介——

日本雅樂有胡飲酒一種，亦中國唐代傳去；或謂即蘇中郎，今存該項之摹繪。……按此圖，作面如土色，披髮，皺眉，眼角向下，實爲鉢頭遭喪之狀。而前鉢頭一圖，則作正赤，飽鼻。或兩圖相互弄錯，亦未可知。

兩圖偶然互誤，事原不奇；彼邦古樂舞內，所存實物、模型、圖樣，非常豐富，標識未能一一盡確，亦勢所難免。所異者：我國古藝失傳，遺跡杳不可追，國人嚮引以爲憾，苟遇彼邦名物有可附會者，無不欣然樂就；於此二圖，尤喜其色彩鮮明，風格奇異，更不暇考覈名實，但一意信從，爭爲印載，借作簡册之光。孰料此中誤會，竟認馬頭爲醉漢，又指酒面爲愁容，抑何盲從可歎！此誤雖由周氏

首先揭發，而事之內容，尚有非周氏所曾詳者。見上文鉢頭一節。周氏論日本拔頭舞面具，乃本於我國鉢頭之劇情。實察彼邦此舞，並無遺喪之情緒；惟鬚髮是拔頭之特徵，赤面是胡飲酒之特徵，則完全實在。故二面具之題名，終於互訛耳。吾人倘猶莫逆於懷，指彼邦之樂舞圖而展轉相告曰：「此卽我之蘇中郎也！」「此卽我之鉢頭也！」或更以同一信心，推而廣之曰：「此卽我北齊之蘭陵王也！」「此卽我初唐之春鶯囀也！」毋乃過矣！國人於研究學術之「實事求是」精神，何嘗不知重要！惟過去用於此事者，則尚嫌未至，不可否認耳。改絃易轍，且視將來。

蘇中郎之異於踏謠娘者在醉舞，同於醉胡王者亦在醉舞。醉舞之時，以面作正赤，示醉容，說者謂此爲我國戲劇塗面之創始，臉譜之創始，然乎？否乎？曰：創始則未必，特爲唐戲塗面之一顯著例證而已。王氏「塗面考」曰：

> 塗面起於何世，今不可考。其見於載籍者，則樂府雜錄云「蘇中郎……」。教坊記載踏謠娘與此略同，但云「北齊有人姓蘇，皰鼻」。案玉篇云：「皰，面瘡也。」蓋當時演此戲者，迺作赤面，故雜錄以爲狀其醉，教坊記以爲狀其皰鼻也。

按塗面不必始於蘇中郎，詳五章論化裝；上文論大面，亦見梗概。至此二劇之情形，蘇中郎確賴塗面以狀其醉，若踏謠娘內之蘇郎中，則崔氏所記字字可按，並無以正赤狀其鼻之意。皰限於瘡，

不兼示色。王氏蓋先信二劇必爲一劇，然後始如此牽合其義。實則唐時此二劇，各有化裝，各有塗面；「郎中」「中郎」，並未通作赤面耳。近人翁藕紅臉譜的產生（劇學月刊四卷五期）一文內，曾倚王氏「雜錄以爲狀其辭」之二語以立論，故亦未中。

王氏之考，欲以塗面統一兩劇，已不可能；詎意周史繼起，又欲以面具統一兩劇，其不可乃益著！周氏據劉賓客嘉話錄，對踏謠娘「有爲假面」之說，遂曰「樂府雜錄所謂『面正赤』，實亦面具」。不知嘉話錄之於踏謠娘，雖曰「假面」，實乃裝面，仍屬塗面，已詳上文。而段錄之於蘇中郎，則既無面具之意，亦無「假面」之辭，何得指「面正赤」爲面具乎？日本胡飲酒面具圖作正赤，而誤題爲拔頭，以及上文所提醉胡王伎之用套頭，均爲彼邦所有「伎樂面」之制度，難以準於我國之蘇中郎，謂亦非戴面具不可。此點要以王氏「塗面者」之見解爲正確。周氏之失，亦坐在先信二劇爲一劇，然後始在「中郎」「郎中」之裝服上，謀統一之道。合之王氏主張以觀，二人趨向雖殊，而種因則一；凡主張此說者，可謂左右支離，進退失據。故上文始曰：兩劇之關係，離則雙美，合則兩傷，非空論也。

近人常任俠中國古典藝術六曰：

如今走江湖，沿村作戲的，掉傀儡子，中有王小賣豆腐、王小打虎、王小醉酒之類的極簡單的滑稽故事，

富有民間趣味，深得閭里村落的喜愛。大概還是南北朝時原始古劇，蘇中郎之類的變形吧。

常氏所以論古劇蘇中郎者如何，未及讀。上文云云，似有承認蘇中郎爲獨立一戲之意，且謂其戲乃（一）極簡單的滑稽故事，（二）富有民間趣味，（三）深得閭里村落的喜愛。——此三點去唐戲蘇中郎之情形尚不遠。上說祇謂近代民間傀儡戲中，有相沿取材於古劇蘇中郎之變形而成者，尚未指蘇中郎在南北朝或唐代亦爲傀儡戲。但常氏於同篇之下文，引宋楊大年「鮑老當筵笑郭郎」一詩後復曰：

舞袖郎當，專以滑稽取樂，當是古傀儡劇的本色。郭郎想即蘇中郎，演時還帶唱詞。北曲大石調有憨郭郎，北曲中呂有鮑老兒。……在元明曲中，尚有這幾個調子，原始傀儡戲開了中國古劇的先路！

是不但指前後兩故事人物郭郎即蘇中郎，且指蘇中郎爲傀儡戲矣，去唐戲實況，毋乃太遠！夫唐之郭郎，明明來自漢之郭禿；唐之蘇中郎，明明來自後周之蘇葩。凡述蘇郎中或蘇中郎者，自唐以來，又均毫無傀儡之意向，古籍俱存，不能一概抹殺，而自造郭郎即蘇中郎之說也。雖曰想像不妨自由，既與事實抵觸太多，便須修正。吾人於古劇下義宜愼！若心存闡發，而迹類混淆，終有不可。至謂傀儡戲爲古劇之源一層亦不合，前章已辨。

以上辨明蘇中郎乃獨立之一劇，作用有二：（一）將幾百年來，籠罩在踏謠娘全能劇與悲劇周圍之雲霧，大力撥開！使人不因蘇中郎劇之情形，而牽連誤會踏謠娘在伎藝上亦不過歌舞戲而已，在

王底詩歌供奉馬鳴菩薩造底。故現在我們知道梵劇底淵源很遠！……在吐魯番所得底馬鳴劇本，當是「讚佛乘」中底文字。讚佛是大乘教義中要點之一，以戲劇表演如來應化事跡，或佛弟子本行，自是其中主要底事務。呂德所發現馬鳴三劇中，主要底舍利補特羅婆羅加蘭拏，全名作「婆羅德婆提．補特羅婆羅加蘭拏」，S'aradvatiputra-prakarana（此云秋子創作劇。）共分九齣。此劇底標題，記馬鳴底父親名蘇伐拏支。凡劇名「婆羅加蘭拏」是表明劇中材料雖由傳說中取出，而劇情則由作者自由創作。故內典家譯這個字爲「極所作」。這劇底詩句，有些是從馬鳴自己底佛所行讚取出來底。劇中所表底，是目犍連與舍利弗皈佛底事跡。在鄭樵底通志裏所載「梵竺四曲」：舍利弗、法壽樂、阿那瓌、摩多樓子，第一枝假定它就是舍利補特羅婆羅加蘭拏，這曲什麼時候入中國，雖不可知，但總不能後於佛所行讚（北涼曇無讖譯。）許久。

此劇既同演舍利弗與目犍連兩人皈依之事迹，而在我盛唐樂曲中，舍利弗與摩多樓子兩調竟聯列，在二李集中，兩調又並有辭，則顯具重大意義！兩調殆爲劇中之所同用，原劇本殆由西域傳入中土，翻譯或改編爲漢劇，卽以故事中二主角之名名曲調。其事必早在初唐或其以前；胡震亨唐音癸籤「樂通」二指摩多樓子云：「郭茂倩樂府載有古詞，似北朝及隋時邊塞曲，雖定爲何代。」其劇必至盛唐而猶演，故李白有辭。或原爲舊辭，誤歸白；或劇中有征戍情節，而二李有作；或因其調習唱已久，且離開戲劇而單行，

與阿那瓌及法壽樂等四調聯列。鄭樵通志樂略內，舉爲「梵竺四曲」，想有所本。旣曰梵竺之曲，應在太宗時所訂「十部樂」之天竺樂範圍內。顧阿那瓌原爲蠕蠕國主，其辭之作者與時代均不詳，謂之梵竺之曲，或不盡然。法壽樂十二首，祇傳蕭齊王融之作，並無唐辭，與上二曲異。四曲之會合，實近於拼湊。至於上二曲之間，則關係頗切，因舍利弗與摩多樓子原皆人名，初爲六師外道之人，後則共爲佛弟子，神通最著！摩多樓子者，卽目犍連，略稱目連。舍利與摩多皆母名，「弗」亦云「子」也。法華義疏云：「從母立名。母以眼似舍利鳥眼，舍利原爲鳥名，卽鶖鷺。故名舍利。」「摩多」謂菽，「樓」謂採。「摩多樓」原謂採菽。菽爲古仙所嗜食，乃命作族名，復轉爲人名。在唐變文內，盛演目連冥間救母事，所謂目連變者是。可能當時戲劇內亦曾搬演，前章弄婆羅門節已略及之。若舍利弗之爲戲，大致如下：晉釋法顯自傳述遊天竺事曰：「衆僧大會，說法。說法已，供養舍利弗塔。種種花香，通夜然燈。使伎樂人作舍利弗。」曰「作」，猶曰「演」，詳上文總說去蔽節。

近人許地山柳無忌各有印度文學一書，均述及新疆吐魯番考古資料內，曾發現印度古詩人馬鳴住世於公元第一或第二世紀，當我國東漢時。所作梵劇三本。其中最要之一本，爲舍利弗所行。以許氏在梵劇體例及其在漢劇上底點點滴滴一文內所述爲詳——

前年（按爲公元一九二三年）呂德教授在從新疆吐魯番發現底梵本中，找出了三本戲文，是貴霜朝迦膩色迦

王底詩歌供奉馬鳴菩薩造底。故現在我們知道梵劇底淵源很遠！……在吐魯番所得底馬鳴劇本，當是「讚佛乘」中底文字。讚佛是大乘教義中要點之一，以戲劇表演如來應化事跡，或佛弟子本行，自是其中主要底事務。呂德所發現馬鳴三劇中，主要底舍利補特羅婆羅加蘭拏，全名作「婆羅德婆提・補特羅婆羅加蘭拏」，S'aradvatiputra-prakarana（此云秋子創作劇。）共分九齣。此劇底標題，記馬鳴底父親名蘇伐拏支。凡劇名「婆羅加蘭拏」是表明劇中材料雖由傳說中取出，而劇情則由作者自由創作。故內典家譯這個字為「極所作」。這劇底詩句，有些是從馬鳴自己底佛所行讚取出來底。劇中所表底，是目犍連與舍利弗皈佛底事跡。在鄭樵底通志裏所載「梵竺四曲」：舍利弗、法壽樂、阿那瓌、摩多樓子，第一枝假定它就是舍利補特羅婆羅加蘭拏，這曲什麼時候入中國，雖不可知，但總不能後於佛所行讚（北涼曇無讖譯。）許久。

此劇既同演舍利弗與目犍連兩人皈依之事迹，而在我盛唐樂曲中，舍利弗與摩多樓子兩調竟聯列，在二李集中，兩調又並有辭，則顯具重大意義！兩調殆為劇中之所同用，原劇本殆由西域傳入中土，翻譯或改編為漢劇，卽以故事中二主角之名名曲調。其事必早在初唐或其以前；胡震亨唐音癸籤「樂通」二指摩多樓子云：「郭茂倩樂府載有古詞，似北朝及隋時邊塞曲，雖定為何代。」其劇必至盛唐而猶演，故李白有辭。或原為舊辭，誤歸白；或劇中有征戍情節，而二李有作；或因其調習唱已久，且離開戲劇而單行，

故二李仍借塡邊塞之辭。此事說明今屬於李白之舍利弗辭，十九爲舍利弗劇內之曲，並非普通雜曲。此劇既盛唐猶演，即說明唐代確已有戲劇，其水準最低已與梵劇等。此外並說明梵劇入中國之一部分情形。所憾者：此劇究在何時開始傳入中國，猶不能指耳。許文於摩多樓子即目龜茲，曾不表，僅論四曲之第一枝，而不論其第四枝，未知何故。

顧許氏乃從來不考慮唐代能有戲劇者，曰「梵竺四曲……第一枝假定它就是舍利補特羅婆羅加蘭拏，這曲什麼時候入中國雖不可知，但總不能後於佛所行讚許久」。許氏注明此讚爲北涼曇無讖所譯，當第五世紀之初，意在肯定此讚之流行我國必在前，四曲則在後。其實對馬鳴原作者或可必其作讚先於作戲，若於三四百年後，遠方異國之譯者，則難於限其譯讚亦必先於譯戲也。然問題並不在此，而在梵曲既已傳入中國，何以梵戲不能同時並傳？此曲，乃戲曲也，按常情，不應與戲分離；曲所到，戲應隨之。如許氏說：當時來華之婆羅門，竟違背常情，捨戲不傳，而祇傳曲，其故何在？豈以南北朝人與唐人之文化程度太低，祇能學曲，不能學戲歟？抑婆羅門雖已攜此戲之腳本至我之西域，但於梵劇之授外人，特別矜持，於我華人故意靳而不予歟？抑舍利弗劇之表演特難，雖初唐能學胡戲合生，盛唐能學胡戲缽頭，而於舍利弗戲終於不能歟？許氏於梵劇之影響中土也，主張直接產生金元戲劇，其故又何在？據許柳二書印度戲劇自十一世紀以後已衰落，劇本已少流傳。我之金元戲乃

與於十二、十三世紀，時代並不同，盛衰之勢亦不相應。豈因金元時，契丹蒙漢三族之文化，遠過六朝三唐時漢族文化之上，乃足承受梵劇種種，然後始創出院本、雜劇歟？抑金元時來華之婆羅門，已解除顧慮，與前不同，而樂於傳戲於國人歟？此諸疑問中，尤以唐人既已能習梵曲，尚不能習梵戲一層，百思不得其解！許氏臨文，不應慮不及此，亦不應無所解釋，而終於一字不提，斯可異耳。

周史亦不信唐代有戲劇，故謂舍利弗曲「傳入中國時期，至遲亦當爲唐代初年；既屬樂曲，也許和馬鳴的劇本，不無一點關係吧」。原書一八四頁。周氏能於疑及唐曲與梵戲二者不無一點關係，雖曰「一點」，亦復可貴！因方向已準，較之許氏絕不考慮者，有足多矣！玆循周氏所指方向，而勇往直前，據李白之辭，新疆之地，與呂德審定之結果，主張舍利弗梵劇之入中國，在唐以前。用其譯本或改編之本，至遲盛唐尚演出。猶之上雲樂爲胡舞、胡戲，其入中國，在梁武帝時，至盛唐尚演出，亦以李白之上雲樂詩爲據。詳首章溯源(戊)。又據段錄所載唐戲中之弄婆羅門一體，認舍利弗戲即其中之最著者。又據舍利弗戲之主角，於舍利弗外，尚有目犍連在，一共兩人，乃肯定摩多樓子亦爲戲曲。我國之目連戲，在現有資料中，當以此爲最早！此演目連皈依，不演救母。皈依與救母，可能原分見於兩本梵劇，亦可能爲一本情節之前後段。周氏中國戲曲論叢曾曰：「中國戲曲「曲」字宜作「劇」字。的具體形成，據今所知，在北宋時的東京，始有勾闌表演目連救母雜劇。」據上所云，舍利弗僅可能爲我國目連戲中之最

早者耳；若我國戲劇之具體形成，實遠在漢代，乃我民族以自力自發形成之。中土之第一本戲，固數不到舍利弗，更不必爲外國戲也。（日人羽溪了諦有文曰敦煌出土之龍樹及馬鳴之著書考，載日本佛教學協會年報四，未及參考。）

首章去蔽節內，因許文、盧論等主張我國戲劇源於梵劇，曾指其所列論點過於廣廓，結果令人難於置信。應對梵劇漢劇同時深入研究，得其確切可據之異同點後，再判斷二者有無源流關係或師承關係。筆者無研究梵劇之能力與志趣，茲姑苟簡，以許柳二書所示種種，與唐戲情形作一粗疏之比較，附見於本節；其中是非，且俟他日有人於此作進一步研究者來定之。至於舍利弗劇之唐譯本或改編本，今既杳不可得，徒存李白一辭，無濟於事。欲僅從此辭便求得梵劇漢劇之眞正關係，當然尙無望耳。吳曉鈴有印度戲劇的起源分類和脚色一文，載於戲劇論叢二輯。所述有超出許柳二家者，可據以檢校本編所論之是非。近知更有學者專門從事有關梵劇之譯著。且俟異日資料更充，對本書此方面之疏誤再作訂正。

許書曰：

印度沒有眞正的悲劇。國人雖多悲觀者，都喜歡團圓主義底喜劇。這原故是因爲看戲底都是王公貴人，演戲都在神誕或慶典底時節，他們是爲歌舞昇平、酬謝神恩而演戲，並不是爲表示社會生活底現象而演戲。

使此說果確，則是梵戲與唐戲間一大異點。因唐戲之特點在無限眞實，多數寫社會生活現象，頗有悲劇，如踏謠娘、孟姜女、西涼伎、義陽主等，皆是。即雖傀儡戲內之弄老人、弄郭翁伯，亦刺激觀衆，於散場後興無限感慨，初非全作憨郭郎，令人笑樂而已。而唐代全部優諫戲之託諷匡正者，更徹底以社會現象、政治現象爲主題，對王公貴人輩，不但絕不取媚，且在反面，進以辛辣之劑，或刺以鋒銳之刃耳！唐戲中自有笑樂取媚者在，此特專就諷刺劇而言。

許書敍印度紀元前劇作家情形，謂訶利陀沙所寫小泥車劇，極著名！有歸之於國王首陀羅迦者。「依古印度慣例：臣下底作品，常署着王底名字」。此又梵戲與漢戲或唐戲間之一大異點。因希臘、印度之劇本與劇作者，當古代社會即有甚高之地位，而我國則適得其反。我國古代戲劇在民間，雖已有自然之發展，流行不輟，鹽鐵論所見最著。但若言正統文藝，劇本與劇作者實無絲毫地位可言。參看首章法藏節(二)注文中，引董行伯說。民間文人有作，皆自掩其名，大衆祇賞其劇，却不尊其本，更不關懷其作者爲誰，雖至唐代猶然。觀於今日已公布之敦煌變文數十本，敦煌曲數百首中，除極少數可追作者外，餘皆屬無名氏，便可推知當時劇本與其作家之情形爲如何矣。然而在全唐文、全唐詩中，無名氏之作品則佔極小部分而已。唐劇本於當時既從來不登大雅之堂，或入作家之集，看似不幸，其實大幸！因劇作家處此較低之地位，寫作轉覺自由，可以減少封建制度之上層束縛，而儘量發揮

其民間性。此與前一異點。正同方向、同意義也。柳書於撇開梵劇源於希臘之說時，曾曰「我們可以較爲確切地說：像其他國家的戲劇一般，印度劇的來源是本地的、按卽謂是本國的。民間的、宗教的」，但並未見其涉及所謂「民間的」之詳情爲如何。兩家皆曾說明梵劇之典型劇情乃國王失戀，神命詛咒，美人時而人間，時而天上，穿插女伴快樂、男伴詼諧而已，並未及民間方面如何。

許書謂梵劇語言有雅俗之判，早期雅語簡明，後來繁複，至於難解。柳書曰：

> 在這幾點上，印度的戲劇可與中國的戲曲相比擬：牠們都是抒情的成份，多於戲劇的成份；牠們主要的成就，是在華麗的詞藻、細膩的描寫和風雅的情緒。換句話說：中印的古代戲劇，原是詩曲的一部分，所以也最富有詩的感動的力量。中國的曲中，有賓白、科唱；在印度劇中，除了有詩意的散文對話外，還有更多的抒情韻文。所以詩的分量，是極濃重的！牠所給與讀者的，不是現實生活的表現，而是一種審美的感觀，一種純潔的情緒。

按唐變文之說白中，雖文語雜用，且文多於語，但據下文四章說白節所論，唐劇本說白之爲代言，用語體，較之變文，應有過無不及。唐戲之民間性又極強，則唐戲應不如梵戲存在雅語俗語之問題。至於歌辭方面，柳氏所謂「中國戲曲」，乃指金元南北曲而言，與唐戲無涉。然金元南北曲於紀事、述志、抒情，固無往不宜，亦不能限之於抒情一端，卽無從指爲詩情極濃，或多爲審美感觀、純潔

情緒，而不表現眞實生活。至於唐戲之歌辭，雖傳者極少，於此無從臆斷，但若從其題材及表現之無限眞實推之，則戲劇性甚濃，而詞章性甚淡，去富詩情、重審美之一派更遠！柳氏認爲中印兩國戲劇之所同者，若結合唐戲看，並非事實，正其所異耳。

柳肯曰：「印度戲劇缺乏動作，不甚熱鬧。牠沒有在近代劇中我們所熟悉的那些戲劇品質。……劇中的人物刻劃得不深。他們的個性不够明顯，往往變成一些典型。」此與前條所謂審美感觀、純潔情緒等，原屬一貫。茲另作一條，以與唐戲比較，雖唐戲資料尚甚疏略，然已敢言：二者事實又不相同。因唐戲之歌舞爲主者，科泛已多，具詳四章表演一節；且已融洽雜技，如角觝武打等入戲。若本以科白爲主者，動作更多！蜀主之命演「許胡克伐」，詳次章參軍戲。早於此方面標識我國戲劇之水準。若盛唐之演「阿與我死也」，詳附載唐優語。五代之演麥秀兩歧等，於此亦有充分表現。鑒於中唐之西涼伎能令觀衆「醉坐笑看看不足」，晚唐之弄假婦人有所謂「尤能」等，乃知近代劇中之許多戲劇品質，在唐戲中雖難云「熟悉」，但已不生疏。至於人物個性之刻劃，如郭郎之憨，劉由人之村，踏謠娘之寃苦，蘇郎中之昏沉，鉢頭戲中孝子之果敢，排君難中壯士之飛揚等，各爲一型，絕非公式，似亦皆切實可信者，不容抹殺也。——二者比較，若如柳書所言，敢曰：梵劇較淺，而唐劇較深。

以上四條中，涉及梵戲唐戲之背景、地位、內容、題材、情緒、派別、說白、歌辭、場面安排、人物塑造等，一言以蔽之曰：皆見其異，未見其同。柳書以爲同者數點，驗之唐宋金元皆未合；許文以爲同者六點，詳首章法藏節(廿三)印度關係。驗之任何兩國之戲劇，大致皆合，則亦未見其爲中印兩國戲劇間特有之比較，而值得提出者。既然同之一面如此其遠，異之一面如此其近，尚何源流關係可言？此項決定之因素，重在中古之唐戲，而非近古金元戲之情形所能移。從知唐戲在我國戲劇理論上，所占地位之重要矣！至於主張宋金元戲情形亦不同於梵戲，難云原委者，有錢南揚戲劇概論之說，可參考，附見於後。

附錄

【錢南揚「戲劇不原於梵劇」說】或有以爲戲劇之起，全出梵劇者，實不足信。宋元戲曲史云：「至元劇之結構誠爲創見，而創之者實爲漢人。亦大都用古劇之材料，與古曲之形式，不能謂之自外國輸入也。」不特金元雜劇，戲文亦然。夫中印之交通亦久矣。自漢以來，音律曲調等受其影響，自不誣也。北宋雜劇雖多諧謔，然曲調、賓白、科諢粗備，戲文雜劇承襲之，用以搬演故事，原委甚明，初無採用梵劇之迹。就體製而論：梵劇開端，有首座與女侍對話之序幕，或以爲即戲文之家門，其實不同。家門僅詞一闋或兩闋，總括戲情，由末登場念之；序幕並不宣告戲情，且有男女二脚色也。梵劇多簡短，無戲文之長至數十套曲者。至於雜劇，

並家門而無之，不類梵劇，更不待言。——戲劇概論「溯源第二」。旁證如：亞洲稻的起源，中國早於印度：約七千年前，中國浙江杭州灣附近之河姆渡地方，種植水稻，已有規模，可供參考。一九七七年夏，在河姆渡地下挖出栽培稻的秈稻穀粒。幾十年來國際文獻大都認爲種稻起自印度，甚至認爲中國的秈稻，就是從印度傳來的……。但事實證明了：我國種稻歷史不僅早過印度，而且是世界最古老的。——以上見一九七九年十二月八日中國靑年報北京版，題爲中華民族的又一個搖籃。

九、義陽主

義陽主，以曲名代劇名，乃中唐之歌舞戲也。其意義在反抗皇權，爭取戀愛自由與人權。結果雖然失敗，却予昏主以嚴重打擊，使其憤恨之深，甚至認爲一般舉子都非善良之輩，欲廢進士科。則此戲所以震撼當時政治與社會者，並不在小！此種歌舞戲之編演，想係模仿初唐胡戲「合生」之規模。雖不能謂合生之有義陽主，卽猶大面之有蘭陵王，若二者間之情形，殆亦相去不遠。近人孫楷第於廿餘年前，已說明義陽子乃仿合生爲之。見所著宋朝說話人的家數問題，始載一九三〇年學文雜誌。實爲創見！惟孫氏不認唐代有戲劇，因亦不認合生爲歌舞戲，祇目義陽子爲曲調而已，實未得唐伎之眞象。

舊書一四二王武俊傳，附子士平傳曰：

士平以貞元二年選尚義陽公主。……公主縱恣不法，士平與之爭忿。憲宗怒，幽公主於禁中，士平幽於私第，不令出入。後釋之，出為安州刺史。坐與中貴交結，貶賀州司戶。時輕薄文士蔡南獨孤申叔為義陽主歌詞，曰「團雪」「散雪」等曲，言其遊處離異之狀，往往歌於酒席。憲宗聞而惡之，欲廢進士科，令所司網捉搦，得南申叔，貶之，由是稍止。

新書八三諸帝公主列傳內德宗諸女傳曰：

魏國憲穆公主，始封義陽，下嫁王士平。主恣縱不法，帝幽之禁中，錮士平於第。久之，拜安州刺史。坐交中人，貶賀州司戶參軍。門下客蔡南史獨孤申叔為主作「團雪」「散雪」辭，狀離曠意。帝聞，怒，捕南史等，逐之。幾廢進士科。薨，追封及謚。

唐李肇國史補下曰：

貞元十二年，駙馬王士平與義陽公主反目，蔡南史獨孤申叔播為樂曲，號義陽子，有「團雪」「散雪」之歌。德宗聞之，怒，欲廢科舉。後但流斥南史申叔而止。

以上三條所紀，頗有牴牾。舊書於德宗作憲宗，蔡南史作蔡南，可以肯定為誤。駙馬郭曖及王士平，曾於宸宴遊作樂，德宗宥而未罪，見「貶郭曖等詔」。惟作義陽主，甚是。律呂正義於蒙古笳吹曲中，有唐公主一

名，可能原指義陽主。故以曲名論，義陽子可，義陽主亦可；若以劇名論，則作義陽主爲宜！舊書於義陽主曰「歌詞」，於「團雪、散雪」曰「曲」；國史補於義陽子曰「樂曲」，於「團雪、散雪」曰「歌」：均顯欲就意義方面有所分判。事類統編四四引國史補，作「團雲散雪之歌」，未知用何本子。但因用辭不的，均未如願。倘於義陽主曰「戲」，於「團雪、散雪」曰「歌曲」，則文字效果便大不同。舊書既已使戲劇之實載歌詞之名，下文又曰「往往歌於酒席」，其爲「往往演於酒席」明矣！且「團雪、散雪」者，如新書所言，「狀離曠意」，卽顯屬情節，不僅歌曲。身爲士平之門下客，戲又「爲主作」，足見編劇者必深體義陽已悔，雙方皆怨離曠，其所以不能復合，徒格於帝命而已。劇中有「團雪、散雪」之喻，亦旨在囘轉帝意，俾重還佳偶，用心極其厖大，何輕薄之有！舊書作「輕薄」云云，又掩門下客關係，殊失其旨矣。胡震亨唐音癸籤「樂通」敘此事，稱「離曠」爲「離感」，以附「團」「散」之相對，甚合。

初唐合生之戲乃編「妃主情貌」與「王公名質」，以入胡戲，其伎有歌舞、談言、表演等。胡人於中國事不知忌憚，曲盡情態，恣縱無度，遂至淺穢、媟狎，不顧也。詳前章合生節。據上三條所述，蔡南史等亦取當時公主駙馬離合之實情，演爲歌曲，分出場面，名質無諱，非初唐胡戲中合生之法而何？惟此戲既出文人所編，其辭料不至於「淺穢」；又由國人演之，作用並不在以淫聲浪態迷惑觀衆，斯較原始之合生胡戲已大爲進步矣。「團雪、散雪」既表示劇中人先合後離之情節，與

唐戲中趙十之先別、後憶、終哭，阮郎之先歸、後迷，皆是一例。後二劇寓情節於曲調名，較爲顯著，參看上文迹拍彈，及下文待考諸劇(八)阮郎。

白居易與蔡南史等同時。白集江南喜逢蕭九徹因話長安舊遊喜贈五十韻內，有曰：

……急管停還奏，繁絃慢更張。雪飛迴舞袖，塵起遶歌梁。舊曲翻調笑，新聲打義揚。名情推阿軌，巧語許秋娘。……

所敍樂、舞、歌、劇，皆長安舊遊時之樂事。「義揚」應爲「義陽」之訛，卽指義陽主合生戲也。「打」猶言「舞」，在此則「舞」猶言「演」。唐人小舞每曰「打」。如「打令」，乃酒筵行令中之小舞。施肩吾雲州飲交詩：「巡交合當誰改令？先須爲我打還京。」還京指曲調還京樂也。北夢瑣言載盧虔灌在郵亭語：「豈意薛保遜一旦接軍事，李判官打楊柳枝乎！」與「打義揚」之「打」同訓「舞」。「新聲」分明指其曲，爲蔡等用公主事新製，與調笑舊曲原無本事者不同。此劇編成，卽屢演於長安，無怪德宗聞之而怒。聞，乃編劇者原有之設計，故使聞之；若怒而不悟，則非蔡等所及料耳。詳下文。

最堪注意者：白詩中阿軌之「名情」，與秋娘之「巧語」，二者究屬何事？應有交代。國史補下曾舉唐代雜伎甚多，如詼諧、輕薄、顯語、詠字、寓言、隱語、機警、歇後、訛語影帶、題目人

等，皆是。見前章論合生引。其中「詭語影帶」一項之擅長者，正是與蔡南史合編此劇之獨孤申叔。「名情」與「巧語」二說，並不見於諸雜伎中。「巧語」一辭，雖與所謂「韆語」、「隱語」、「詭語」者似爲一類，若「名情」二字，則與合生中所謂「或言妃主情貌」一語之含義最爲接近。且國史補所見諸伎，皆士大夫之遊戲，無優伶女伎參雜其間。而阿軌與秋娘則分明優伶與女伎也，其所事者，料亦未必與士大夫相同。「名情」與「巧語」既非當時雜伎，究屬何事乎？曰：此二句續在「新聲打義揚」下，可能卽指義陽主劇內之表情與說白耳。阿軌爲生，扮駙馬；秋娘爲旦，扮公主。「名情」與「巧語」雖然分述，義實互見，當時秋娘聲價甚高，詳七章演員中唐部分。果爾，義陽主與初唐合生之伎，乃更相近，因合生內，正以檥子扮妃主，以何懿扮王公也。果爾，表情曰「名情」，說白曰「巧語」，則義陽主之不僅歌曲而已，合生之不僅歌舞而已，乃益爲明顯確定，無可懷疑矣。

關於此劇之本事與體裁，尙有餘義可申，總稱之曰「傳奇意味」。編劇人將義陽與士平之事，播入聲歌，串爲戲弄，而直用本名，無所隱諱，方之後世作劇情形，不僅作者堪稱大膽，亦唐代戲弄風氣，向來不避眞實，有以致之。觀於白蕭諸人遊宴之中，樂於演奏，曲蠢欣賞，並不以爲觸犯時忌，是當時社會固容許如此，較之後世，不能謂之不奇也。如上文言，此戲之宗旨乃傷二人離曠，爲謀轉圜，始刻意安排，逕在長安演出，無非希德宗聞之而回意，許兩人復合，絕非影射玩諷，經

薄行徑。後來事與願違，身遭貶竄，乃由德宗之褊愎而已；甚至因此欲廢科舉，斥士子，更見其遷怒之無理，當非編劇人有何不是。自初唐以來，合生戲中，既慣演妃主王公情事，而每每傳入禁中，久之，自不免有人假借此途，別生作用。九十年來，應早有先例，不自蔡等之編此劇始矣。此伎之體裁，既合蔡等利用，即使當時已不流行，料兩人尚欲復古一次，何況此伎之流行，中唐以前，始終卽未必中斷乎！如此發揮戲劇作用，以解決實際問題，當更非後世所曾有，亦不能謂之不奇！再從其於劇名義陽主、曲名義陽子以外，又有「團雪、散雪」之目以推之：此「團雪、散雪」既是情節，實際頗似後世傳奇之齣目，所以標誌故事中之悲歡離合者；謂其戲尚無腳本，未具關目，不類後世之傳奇戲劇，勢不可得！據唐會要六，謂義陽出降在上年，德宗「備聞其事，先時令宰臣訪於禮官，令參定見舅姑之儀禮。又武俊在鎮仍定公主遣使儀」。凡此不知曾入戲否。故凡欲探求唐戲之劇本概況者，當不能遺之。此一雙怨偶之故事，既經才人之筆，寫成「團雪」「散雪」兩齣戲辭，腳色分明，情節生動，傳奇意味可云已十分濃厚，當時感人必深。復有德宗震怒，編導人被貶黜之舉，殿於其後，不啻於劇外又添出情節，全事絲爲傳奇化！在德宗意存掩蓋，願其事早息；在時人心理正相反：必愈爲樂看此戲，惟恐其息。舊書曰「由是稍止」，實不能止之謂耳。且長安「稍止」，京外甚至絲興；驗之唐代此類之禁令，結果往往如此；方之後世凡有名之傳奇曾如何風行遐邇之情形，殆亦未必多讓。顧因此劇發生之時代

早在第八世紀之末，後人偏見太甚，祇認唐代有傳奇小說，却不認唐代有傳奇劇本，在我國戲劇史或戲曲史中，此劇遂不得稍見梗概，豈非遺憾！吾人於此，又不僅爲此一劇之千年以來，終於沒沒無聞者惜也。蔡南史之事不詳。申叔字子重，履貫無考；年二十二舉進士。用博學宏詞，爲校書郎；與韓愈柳宗元劉禹錫王涯等善，貞元十八年卒。

孫楷第論此事曰：

> 據武平一所說合生：(一)是胡樂，(二)是舞曲，(三)詠事實人物。指月妃主，在唐朝是常有的事。李肇國史補卷上，載……義陽子，大概就是合生一類的樂曲。

孫氏謂唐合生是樂曲之類名，於是義陽主亦僅爲普通樂曲而已，却置有關唐合生之「談言」、「情貌」、「名質」、「嫖姆」等資料於不顧。應思徒歌如何「談言」？純舞何至「嫖姆」？更就義陽主言，「名情」豈在舞蹈？「巧語」詎同歌唱乎！且自隋唐以迄兩宋之七百年間，燕樂或俗樂之曲調名目今所得見者，何止兩千！其同於義陽子樂曲，在歌舞之間，於本名而外，又具「團雪」「散雪」之分題或分名，復有具體之故事情節爲之骨幹者，吾人果尚能舉第二曲乎？若曰不能，卽不得不考慮義陽子是否爲劇曲，猶之蘭陵王或踏謠娘等也。凡此皆鮮明事實，與特殊意義所在，未容抹殺。研究我國戲曲者對之，卽無從不聞不問；若僅僅以樂曲目之，終於不能了事耳。

十、神白馬　附弄賈大獵兒。

神白馬，借曲名爲劇名也。曲始於元魏，終唐之世，流行不廢。劇之著錄在晚唐，但可能初唐卽有之。雖所演故事，尚未能明朗，而資料所及，方面頗廣；倘繼續探討，眞象不難大白。茲因段錄「弄白馬」在「鼓架部」，故亦暫列入歌舞類。弄賈大獵兒，爲唐戲之一，已可肯定，應予「著錄」，不應留於「待考」。惟有關資料，現極缺乏，不能單獨錄爲一節。因其與「弄白馬」同見於段錄，姑附本節之後，且俟獲有資料，再爲改編。論樂類，賈大獵兒與鳳歸雲同，皆屬淸樂部也。

據舊鈔通典曾載：「魏明帝時，使博士馬鈞作水轉百戲，有巨獸，魚龍曼衍，弄馬，百伎俱備。如漢西京故事，今世皆傳其法，蓋起自馬鈞也。」

段錄「鼓架部」曰：

戲有代面，……鉢頭，……蘇中郎。……卽有踏搖娘、羊頭渾脫、九頭獅子、弄白馬、益錢……。

其文字有無錯簡與脫棄，不敢必。假設原書如此，則弄白馬與羊頭渾脫、九頭獅子並稱，頗近於百戲內之馬戲，並非演故事之戲劇。惟諸伎又均在「卽有踏搖娘」句之下，而羊頭渾脫與九頭師子二伎，據下文待考諸劇一節所云，均有爲歌舞劇之可能，則弄白馬宜非百戲，亦爲歌舞劇，特僅據

段錄之此條，一切尙難肯定耳。周史引段錄，作「弄白馬益錢」，視爲一戲；想像如此，並無依據。參看下文待考諸劇論益錢。

試再查神白馬之樂曲情形。隋書音樂志一五曰：

西涼者，……變龜茲聲爲之。……至魏周之際，遂謂之「國伎」。……揚澤新聲、神白馬之類，生於胡戎。胡戎歌非漢魏遺曲，故其樂器聲調，悉與書史不同。

據此，元魏至隋之樂曲中，有揚澤新聲與神白馬，其曲原以胡歌爲本，加入淸樂，中外合參，而調和之，變爲新聲，所謂西涼樂是也。參看上文西涼伎末段。按揚澤新聲南齊王融有辭，五言四句，叶平。（樂府詩集七四）此種新聲，旣非漢魏遺曲，亦非龜茲原聲，謂之「國伎」，爲世所重。按百戲用曲，大抵就成曲配音而已，特製之曲甚少，更無與其戲類有何意義上之聯繫。故帶竿者歌破陣樂，舞馬者奏傾盃樂。……今曲名白馬，乃具有特殊之意義在，非一般曲名如十拍子隊踏子等可比。馬本非神物，今復曰「神」，是其曲顯有本事之依據，又非一般曲名如春鶯囀放鶻樂等可比。若用之爲戲曲，其戲非普通百戲內之馬戲可知。例如隋薛道衡和許善心戲場詩：「靑羊跪復跳，白馬迴旋驅」；唐李紳汴州寓禮詩：「弄馬猨猱捷，奔車角觝呈」；凡此所謂馬或白馬，乃至玄宗時極著名之舞馬等，皆是百戲性質而已，詎可以言「神」歟？旣曰「神」，在意義上必有其最低之限度，殊不可忽。魏書一一二下靈徵志，載顯文帝皇興

三年(公元四六九),「尉元上表,謂在彭城有白頭翁,乘白馬,自稱與東海、四瀆、太山、北嶽神,共行淮北,願助軍陣。詔命元於其地爲璽表記之」。新書二二一下吐火羅傳:「北有頗黎山,其陽穴中有神馬。國人游牧於側,生駒輒汗血。」二事均普通所謂白馬之神者,可參考。

神白馬曲既顯有本事,究竟其事如何?所以神者何在?不能詳。若爲戲曲,當時曾如何演出?以人戴馬首之面具或套頭耶?抑塗面以象神馬耶?亦不能詳。但合段錄之一「弄」字,與通典之一「神」字,又在「即有踏搖娘」五字之下,已足信神白馬爲戲曲名,非舞曲名、或普通歌曲名,乃曲中之有戲,而戲中之有曲者,所以屬之歌舞戲也。

此層既肯定後,試查資料中,亦未嘗無適合於胡歌爲本之故事在。如朝野僉載五曰:

> 廣平宋察,娶同郡游昌女。察先代,胡人也,歸漢三世矣。忽生一子,深目而高鼻,疑其非嗣,將不舉。須臾,赤草馬生一白駒,察悟曰:「我家先有白馬,種絕已二十五年,今又復生。吾曾祖貌胡,今此子復其先也。」遂養之。故曰「白馬活胡兒」,此其謂也。

宋察因得白駒而養胡兒事,在唐代,絕非神白馬之所演。茲所取者,並不在此,而僅在其末句:「故曰『白馬活胡兒』,此其謂也。」玩此句意,分明謂「白馬活胡兒」乃一成語,早已有之;宋察家事,正與相合,故曰「此其謂也」。此成語之產生,必託於一事,當不限於唐代,或早在元魏時

已有之，然後始能爲神白馬曲之所演。且此五字容即在所謂「胡戎歌」之歌辭中，既爲胡事，又用胡歌，其初難免不是胡戲。就戲言戲，究元魏已有之歟？抑隋始有之歟？抑唐人掇拾舊聞，編演之歟？不能詳。惟唐人記載，每見白馬故事，言之娓娓，民俗上先有此項意識普遍存在，然後「白馬」之歌曲、戲劇，遂相因而發，並非無故也。茲於許多故事中擇其尤者五，略見於附錄。其中以明玉馬墜傳奇，演唐人故事，由玉馬墜爲關目，撮合生旦因緣，於「神白馬」之名義與作用，可謂發揮盡致，最值注意。雖故事之主人翁已是唐人，不合元魏神白馬曲之時代，但戲劇之採用故事，不必同於信史，作者每每故意荒幻於其間。明傳奇取材之所自，首須查明；可能唐戲一幻之於前，明戲再幻之於後。今但重視其故事結構也可，若時代稍後，已無拘執之必要矣。

隋之有神白馬曲，入唐以後猶唱作戲曲，事雖無考，若唐人唱白馬之曲，則不乏記載。如唐會要三三記天寶十三載樂曲改名，於林鍾羽內列神白馬。又如嚴維奉和劉祭酒傷白馬詩末曰：「仍聞樂府唱，猶念代勞功。」詩題爲傷白馬，而曰「樂府唱」，非唱白馬而何！唐人所謂「樂府」，雖不比元明之習慣，可以概指戲劇，但如段錄之爲書，頗括俳優戲劇，而稱「樂府雜錄」，則亦去後世情形不遠耳。嚴乃肅宗至德二載進士，憑此二條，斷此曲在盛唐猶傳唱，絕無問題。白行簡李娃傳曰：

……士女大和會，聚至數萬。……西肆……有長髯者，擁鐸而進，翊衛數人。於是奮髯揚眉，扼腕頓顙而

登。乃歌白馬之詞，特其夙勝。顧盼左右，旁若無人。齊聲讚揚之，自以爲獨步一時，不可得而屈也。……

唐人承前代遺俗，分朋角伎，早成風氣；其寫入小說，不無誇飾之處。兹傳述長安東西凶器舖，邀善挽歌者競賽，結果以東肆鄭生之歌薤露獲勝。但寫西肆長髯者之歌白馬，聲容亦不尋常。在萬人盛會之中，作尖銳競爭，期於必勝，而獨選歌白馬，應非偶然。足見其曲在當時，必本有歆動聽衆之力，絕非平凡小唱。但又與薤露相交出場，豈白馬曾被採入挽歌歟？不然，其聲亦必摧藏掩抑，哀感逾恒，可因其事其情，想像而得也。又不知隋唐以來，所謂白馬者，有無同名異曲者耳。元和間，李鄭長安少年行：「開鎖通新客，教姬屈醉人。倩歌牽白馬，自舞踏紅茵。」含意不明。「倩」一作「請」。「牽白馬」、「踏紅茵」，指以白馬馱來歌伎，在紅氍毹上自舞。亦可能指歌舞之曲名或曲辭。——此乃中唐以後歌白馬之可言者。

以上就有關神白馬之中國資料，舉其戲劇根源、故事大略及樂曲流傳情形。兹尙有日本傳說一種，附作參考。上文辨體論鉢頭，曾引常任俠唐代傳入日本之音樂與舞蹈一文，謂日本天平勝寶五年，唐玄宗天寶十二載。林邑樂內有菩薩舞、拔頭舞。彼邦於每年競馬相撲之節，例奏拔頭舞曲。學者認此拔頭舞，卽出於我之鉢頭戲，並因段錄述鉢頭，有「戲者披髮素衣而作啼」語，乃解釋「素衣」表白馬之色，「作啼」示馬之斷聲云云，無非牽強附會，諸多未合，上文已詳。惟若專就彼邦拔頭舞之起原說，及所顯示之意義看，亦儼然一一「神白馬」之故事也，足資我神白馬爲歌舞劇一說

之參考。——則亦僅供參考而已，並非謂二者乃一事，或有何源流關係於其間耳，不可誤會。

據印度黎俱吠陀讚歌略見附錄。參看田邊尚雄中國音樂史次章次節所載。所述司馬之神阿修因，深嘉國王秡頭虔敬，且憫其為惡蛇所害，國人不得安居，乃賜以白馬。此馬為阿修因以神力造成，天骨開張，肢體雄健，豐尾駿足；具九十九層之力，急馳騰踏，勇猛絕倫，戰鬬必勝；且身齎千金，而尚有昇天之資。所以名曰「秡頭」者，謂為秡頭王之馬也。秡頭奉其主命，乃經行國內，盡殺遠近一切惡蛇毒龍。人民既得堅牢之居室與永久之安詳，乃向白馬頂禮頌功，虔敬高唱。

弄賈大獼兒，見段錄「清樂部」：「樂卽有琴、瑟、雲和箏——其頭像雲——笙、竽、箏、簫、方響、鐃、跋膝、拍板。戲卽有弄賈大獼兒也。」既曰「戲」，又曰「弄」，且有一定人物與故事，其為戲劇，並非百戲，無待言。唐代清樂，因通典之說，引起誤會，以為久已亡絕，其實不然。不但樂未亡，並有專門用清樂之戲演出，顯示與鼓架部諸劇、專門用胡樂者不同。段氏於晚唐有此記載，若晚唐以前，更可知矣。惟此戲之內容如何，完全無考。並戲名之後四字究作何解，亦甚難言。四字乃一人名歟？抑指有賈大者「獼兒」乎？「獼兒」何說，終不詳。

附錄

【晉白馬故事】太平廣記一〇九引法苑珠林：「晉有釋曇邃……止河陰白馬寺……，嘗於夜中，忽聞叩戶，

云：『欲請法師九旬說法』，……覺已身已在白馬島神祠中。……至夏竟，神送白馬一疋，白羊五頭……。」

【劉宋白馬故事】唐張讀宣室志：「宋順帝昇明中，荊州刺史沈攸之廄中群馬，輒躑躅驚嘶，若見他物。攸之令人伺之，見一白駒，以綠繩繫腹，直從外來。圉者具言其狀。攸之使人夜伏櫪邊候之。俄而見白駒來，忽然復去，視廄門猶閉。計其蹤跡，直入閤內。時人見者，咸謂爲粧奩間物。沈有愛妾馮月華，臂上一玉馬，以綠絲繩穿之，至暮，輒脫置枕邊，嘗夜有時失去，曉時復還。試取視之，見蹄下有泥。後攸之敗，不知所在。」（宋順帝公元四七七）

【太平廣記三七四「玉馬」條】沈傅師爲宣武節度使。堂前忽馬嘶，其聲甚近，求之不得。他日，嘶聲極近，似在堂下。掘之，深丈餘，遇小空洞，其間得一玉馬，高三二寸，長四五寸，嘶則如壯馬之聲。其前致碎硃砂，貯以金槽。糞如綠豆，而赤如金色。沈公恆以硃砂餵之。

【唐白馬故事一】唐人於老子過關，指用白馬。會要五：「至德三年五月，晉州人吉善，行於羊角山，見一老叟，乘白馬，朱鬣，儀容甚偉。曰：『謂吾語唐天子：吾，汝祖也！』」姚合贈終南傳山人：「白馬時何晚！青龍歲欲終。」上句注：「老君度關事也。」

【唐白馬故事二】德州刺史張訥之有一白馬，其色如練。父雄，爲荊州刺史，常乘。雄薨，子敬之爲考功郎中，改壽州刺史，又乘此馬。敬之薨，弟訥之，從給事中、相府司馬，改德州刺史，入爲國子祭酒，出爲常州刺史。至今猶在，計八十餘年，極肥健！行驟，脚不散。——朝野僉載五。

【唐白馬故事三】明人撰玉馬墜傳奇，演黃損與裴玉娥遇合事，亦以神白馬爲關目。事見曲海總目提要引北夢瑣言記異。敍呂用之柄政時，與黃爭裴。賴裴所佩玉馬墜，化爲神馬，制服呂威，終得與黃結合。馮夢龍醒世恆言三十二回黃秀才徼靈玉馬墜，說最詳。（宋曾慥集仙傳：「黃損，不知何許人也，五代時仕南漢，爲尙書僕射。」）

【印度秡頭王之歌節錄】阿修因呀！爾以幾多之神力，創造快足之良駿。賦彼秡頭，勇猛無比倫！馬身靈利且千金，仆彼惡龍，聲名遠聞。猗歟此馬，勝利出羣！阿修因呀！爾賜秡頭以白色之馬，對印陀羅激昂奮發，屠彼惡龍，勇力足誇！大聲虔敬而高呼，猛銳休應樂無涯！靈利千金，勢強莫加。頭肢俱雄健，大骨奮騰踏！阿修因呀！爾爲永久之安祥，以此白馬，賜予惡蛇之主秡頭王。此爾偉大之賜物，美德堪讚揚。爲此駿馬，秡頭感謝，敬虔高唱。（下略）——說文月刊第四卷，常任俠唐代傳入日本之音樂與舞蹈，據日譯印度古聖歌重譯。

十一、旱稅

「旱稅」，乃擬名也。有戲語數十篇，應爲歌辭，故認爲歌演類。此戲之演出與結果，曾造成一件反抗統治、以身殉藝之大事！而自來未經表彰，舉凡戲劇史、戲曲史、文學史中，均不著一字，

殊爲道儆。

韓愈順宗實錄：「是時春夏旱，京畿乏食，實一不介意，方務聚斂徵求，以給進奉，勇於殺害人，民不聊生。」皇甫湜韓愈神道碑說：「關中旱飢，人死相枕藉，吏刻取息。先生列言，關中天下根本，民急如是，請寬民徭，而免田租之弊，專政者惡之。」通鑑二三六唐紀五二所載略同。所謂「專政者」，卽李實。按上引順宗實錄見全唐文紀事卷四三。

舊書一三五李實傳，述貞元末年公元八〇四年。事曰：

> 二十年春夏旱，關中大歉。實爲政猛暴，方務聚斂進奉，以固恩顧。百姓所訴，一不介意。因入對，德宗問人疾苦，實奏曰：「今年雖旱，穀田甚好。」由是租稅皆不免。人窮無告，乃徹屋瓦木，賣麥苗，以供賦斂。優人成輔端因戲作語，爲秦民艱苦之狀云：「秦地城池二百年，何期如此賤田園！一頃麥苗五碩米，三間堂屋二千錢。」凡如此語，有數十篇。實聞之，怒，言輔端誹謗國政。德宗遽令決殺。當時言者曰：「瞽誦箴諫，取以詼諧，以託諷諫，優伶舊事也。設謗木，採芻蕘，本欲達下情，存諷議。輔端不可加罪。」德宗亦深悔。京師無不切齒以怒實。

新書一六七之實傳略同，謂「成輔端爲俳語，諷帝」；末曰「帝悔，然不罪實」。宋孔平仲續世說六亦載之。

此戲之特點，在有七言四句之語數十篇。今日所見其他任何唐劇之記載均無之。並非謂其他唐劇均無此類之語。史書皆指此曰「語」，而不曰「辭」或「歌辭」。全唐詩收此七言四句，遂爲擬題曰「戲語」。惟明彭大翼山堂肆考徵二五引其事，改「語」爲「謠」，示爲可歌之辭，或有據。按唐人以七言爲樂曲歌辭，乃極普通事。唐聲詩列七言四句體，有曲調名、並會經歌唱、確切有據者，凡五十調，可證。若以韻語爲說白，有若後世戲劇中之作快板乾念者，在唐代不敢謂無，但尚不見於記載。此七言四句數十篇，雖不知其曲調爲何，要以認作歌辭爲較合，故訂此戲入歌演類，非科白類也。仍俟續考。餘詳六章論劇本。

僅認七言四句數十篇爲歌辭，仍不足以說明其爲戲。必也，於史書之「因戲作語」四字得全面之理解。揣此四字之意，蓋謂因演戲乃作諷語，語專描寫秦民艱苦之狀；又因百姓「一般受無量苦」，夷堅志丁，記宋優諷宋徽宗語。非一二篇所能盡，始衍至數十篇之多，要即在一次演出中唱畢，未必分數次表現。語既一次雜陳，狀應隨之變化，料所演故事，必有相當情節。蓋既然因戲作語，勢亦必有因語作戲之處；語數十篇之作用，並非普通之插曲比也。下文述麥秀兩岐，亦憑歌辭以演貧民拾麥。將數十篇語陸續唱畢，當中卽使無科泛間歇之處，亦費時間甚長，何況戲中又會經因語作戲乎！民間鉢頭戲之一「格獸復仇」，不過歌八疊而已，去數十首尙遠，他戲更無論。竊疑輔端之爲此戲，事前曾

慘淡經營，臨事乃躊躇滿志。不僅主題嚴肅，在伎藝方面，亦復精進，非率爾爲之。故由此劇之「因戲作語」及「有數十篇」求之，可以窺見唐戲脚本之情況，詳六章論劇本。唐戲唱辭句格之一斑，詳五章論歌唱。及中唐戲劇發展已到之階段。此條史實，極關重要！惜數十篇者，祇傳一篇，其餘如何？此一篇之辭在當時，又不知由誰有心人先行著錄，俾劉昫得於舊書中引之，千載下以示吾人，均不可考也。

周史曰：「當時指唐。若有劇本的寫定，恐怕也是五七言詩，則今日皮黃劇的唱詞的體制，可尋着他的遠祖了！但是我們發掘不出第二個敦煌石室，這些話祇好作爲一種假定。」周氏欲見唐人用五七言詩寫成之劇本實不難，此劇所有，已足當之，不俟第二敦煌石室之發現。周氏之「假定」，可以改爲肯定矣。

唐之亡，原因雖多，而自中唐起，卽兵稅交迫，不恤民命，實其主要。德宗好貨情形，尤爲嚴重！如舊書一七三李珏傳載珏之言曰：「德宗中年好貨，方鎮進奉，卽加恩澤。租賦出自百姓，更令貪吏剝削，聚貨以希恩，理道固不可也。」理道既虧，亂階自廣！唐末杜荀鶴題村舍曰：

家隨兵盡屋空存，稅額寧容減一分！衣食旋營猶可過，賦輸長急不堪聞！蠶無夏織桑充寨，田廢春耕犢勞軍。如此數州誰會得？殺民將盡更邀勳。

此雖唐已將亡，天下極亂情況，但百姓之苦稅，德憲之間，何減僖昭以後！杜氏謂衣食可過，特指賦不長急之時而言耳。杜氏田翁詩曰：

白髮星星筋力衰，種田猶自伴孫兒。官苗若不平平納，任是豐年也受飢！

其旨乃益明。至於家隨災盡，誠不減於兵，而殺民以邀勳，固無時不激烈也！試看杜氏再經胡城縣曰：

去歲曾經此縣城，縣民無口不寃聲。今來縣宰加朱紱，便是生靈血染成！

讀之不禁懍然！吾人反覆史書之李實傳，覺杜氏諸詩，雖專爲朱梁初年之村舍而發，實則可以移指貞元末年之長安。末章唐詩與唐戲，曾闡明中唐諷喻詩與中唐諷刺戲在同時發展；此戲，唐諷刺戲中最有關係者也！驗之白氏諷喻詩，則有「杜陵叟，傷農夫之困也」一首，實與互相表裏——

杜陵叟，杜陵居，歲種薄田一畝餘。三月無雨旱風起，麥苗不秀多黃死。九月降霜秋早寒，禾穗未熟皆青乾。長吏明知不申破，急斂暴征求考課。典桑賣地納官租，明年衣食將何如？剝我身上帛，奪我口中粟，虐人害物卽豺狼，何必鉤爪鋸牙食人肉！……

白氏此詩，作於元和四年，較「旱稅」戲晚五年，亦可能受輔端「有數十篇」者之影響。地則長安鄰縣，事則「旱稅」依然。由白詩視成戲，知成戲並非枉作；由杜詩視白詩，知白詩亦並非枉作；

由倡昭以後唐祚遂斬，覩諸藝人詩人之嘔心血，捐身軀，實皆不得已也，豈好爲詩爲戲哉！

輔端所爲戲與語，完全暴露李實之殘忍，與德宗之昏瞶；乃至天災人禍相結，百姓陷於水火情形，亦均在反映之中。此當時言官重臣之所不敢發者，而發於倡優弄臣，可貴已極！宋時諺語，所謂「臺官不如伶官」是也。見宋蔡絛鐵圍山叢談，指丁先現。論其成效，應不僅宫廷駭詫而已，料且曾震驚一時。宫廷演罷，其語可能立即流布於外。外間雖不能仿之爲戲，却可隨時隨地，效之爲語、爲歌。類夫「一頃」「三間」之辭者，在百姓一經上口，殆無不感其痛切，足以暢舒寃憤，大快人心！自然不脛而走，風傳遠近。甚至在長安城中，沸騰坊曲，呼號街衢，宜乎深觸李實之怒。因無可奈何於秦人，勢必究其禍首，輔端於是不免矣！何以知其如此？曰：由輔端死後，「京師無不切齒以怨實」推知也。輔端既有深厚廣大之羣衆基礎，輔端之所極慰！縱因歌語之風傳而促禍，輔端何憾焉！我國自有戲與戲辭以來，確實撼動當時社會人心，而有獻可徵者，宜莫早於此，應列爲我國第一流戲辭中之第一本！

近人著述所見，如鄭振鐸文學大綱十七，謂在十三世紀之前，「不能找到一個著名的戲曲作家」。竊意在唐代社會之任何俗文藝，其作用皆可彰著於時，但其作者却難於著名。若在後世，明知輔端之爲民喉舌、以身殉藝、已有大節大行者，且不見稱於戲劇史或戲曲史中，況對於其劇本中單傳之一

首七言四句而已乎！輔端之名固無從著也。封建社會每捨人而言文，又捨文而言名；人之不重，何言於文！文之不重，又何言於名！自王考起，更專從戲辭看戲劇：不見唐戲辭，便不信唐有戲劇，而未審其間固有文獻存亡之別，與夫古今名實之殊，倘一切概置不顧，自多見其格格不相入矣。馮沅君中國文學史簡編不滿唐戲曰：「既無正式的舞臺，又無寫定的劇本，祇是隨便頑耍而已。」若此劇者，有此數十篇語爲脚本，直挾雷霆萬鈞之力，與彼殘民以逞者作殊死鬭，欲出千萬人於水深火熱，遂犯斧鉞鼎鑊，至於斷脰糜軀而不顧。——此唐劇之所以爲唐劇也，兩宋以降之記載中，顧曾有否？「隨便」云乎哉！「頑耍」云乎哉！蘇兆奎新劇考原於安轡新之以「火龍子」譏李茂貞，見附載唐優語。論曰：「毋亦史遷之所謂爲偉者，非歟！」使蘇氏得論輔端之事，又將如何？如新書言：德宗既終不罪實，於殺輔端雖曰「悔」，僞也！實既不罪，實之政令自不廢，旱稅及類乎旱稅之種種，自仍如故，此應爲輔端所不能瞑目者！若個人之得免不得免，或身後之得名不得名，宜皆非輔端所計及。凡此，正留與當時之有膽者及後世之有心者，代爲申雪與彰顯耳。於人如此，於藝亦如此。近年有荒山淚劇，可云得唐代此劇之旨。

十二、弄孔子

唐代三教並行，各有戲劇。儒教方面之戲，當以此爲代表。參看本章首節之結論。此戲因唐有哭顏回曲，又可能演夾谷會，或在陳絕糧，疑不僅於科白而已，故列入歌演類，以俟續考。事在舊書一七下文宗紀——

大和六年二月，己丑，寒食節，上宴羣臣於麟德殿。是日，雜戲人弄孔子。帝曰：「孔子，古今之師，安得侮瀆！」亟命驅出。

揣文意，戲已演畢，文宗與羣臣已經飽看，未嘗不以爲可，但仍須作封建衞道之僞裝，負起維護禮教之責任，於正論侃侃一番之後，對優人作溫和之處分，驅出而已，實未絕其以後重演之路也，畢竟唐君臣之猶賢處。此劇未必爲此次雜劇人所創，應前已有之；亦未必爲供奉內廷者之特製，應民間先已有之，未嘗不妙，然後內廷之雜劇人始予採用，稍爲增飾，以邀「宸賞」耳。

初盛唐之君主，皆信李氏出於老子，崇尚道教，釋道乃與儒成犄角；儒教在當時，並無獨佔之地位也。及提倡「三教論衡」，切磋精義，如白居易集內所載，其事已經戲劇化。後來李可及演三教論衡，以一人獨扮主角，敷陳三面，乃另一結構。其視孔子爲婦人，詳下文科白類諸劇。已弄之甚矣。

晚唐羅隱集中，有謁文宣王廟及代文宣王答二詩，一味俳諧，直匪夷所思！雖非戲文，必受當時戲劇中弄孔子之影響，亦可云戲劇以外弄孔子之鮮明事例也。羅氏謁廟曰：

晚來乘興謁先師，松柏淒淒人不知。九仞蕭牆堆瓦礫，三間茅殿走狐狸。雨淋狀似悲麟泣，露滴還同歎鳳悲。儻使小儒名稍立，豈教吾道受栖遲！

又代答曰：

三教之中儒最尊！止戈爲武武尊文。吾今倘自披簑笠，你等何須讀典墳！釋氏寶樓侵碧漢，道家宮殿拂青雲。若教顏閔英靈在，終不羞他李老君！

羅因十上不第，滿腹牢騷，借此發洩，遂恣嘲諷，固屬有之；然此等代言體，已將「至聖先師」入末念酸，詳四章諢色。過去詩中顧何嘗有！謂非當時戲劇與戲文之反映而何！總之，唐代儒教所處地位，常在兩面受攻，或與釋道比肩並立之情勢下，孔子被後人代爲製造之封建威望，本未曾達嚴肅地步，取而弄之，有何不可！故文宗時雜戲之扮，與唐代歷來之政教環境，原甚調和，毫不足異。民間受「三教論衡」之影響，伎藝人必然認爲難得之活資料，早已採入戲劇，以豐富其演奏。或俳優出之，或傀儡出之，無不宜也。參看前章論傀儡戲。論其成因，首在當時政教比較開明，任何雜扮，皆所許可，然後此劇始得編製與流行耳。——此其政治背景、社會背景可以略言者也。近人劉開榮唐

代小說研究云：「儒家的地位，在唐社會上，及一般人的心目中，是那樣令人不能相信的微弱！在朝廷、或是儀文上，雖是三教並重，然而在一般人生活中，則佛道二教是極佔優勢！」蘇軾次韻答賈耘老詩：「平生笑飽子知我，今日陳蔡豈從邱？」清紀昀評曰：「直押孔子諱，太不檢點！不得以六朝唐人藉口。」又木山詩：「魯人不厭東家邱，」紀昀亦批：「押孔子諱，究非體。」由此可見，東坡是符合唐人弄孔子風氣者。六朝人之表現如何，俟查。若紀昀乃清之奴才耳！烏足與語東坡？其岸然詭貌，直欲責東坡以手板，殊令人齒冷。惟亦可藉其所言，以驗同對此一事之態度，在六朝人爲如何？唐人爲如何？宋人爲如何？清人又爲如何也？——故於此拈出。

唐代弄孔子，演何故事，杳不可考。惟從後世情形測之，至少於哭顏回、夾谷會、在陳絕糧三事之中，必有其一。尤其夾谷會之可能性最大！唐曲調有哭顏回，不載崔記、羯鼓錄及唐會要等曲目內，而見於另一曲目。此目亦有二百餘曲名，分屬四音、三十二宮調，未必虛誕無稽。太平廣記二〇五引五代孫光憲北夢瑣言，記王蜀黔南節度使王保義之女，夢異人授樂曲，由長兄荊南推官王貞範序其曲譜，刊石以傳。「其曲名一同人世，……所異者徵調中有湘妃怨、哭顏回，當時胡琴中不彈徵調也。」是此二曲本唐代之所有，特在他宮調，而不入徵調耳。神授之說，原出僞託，可不論也。十國春秋亦曰：「王貞範女弟，故所稱『荊南仙女』者，恆時夢異人，授琵琶樂曲二百餘調。命曰：『此曲譜屬元昇製序，當刊石於甲寅之方。』於是貞範如女弟指，爲製序，刊所傳曲。」宋吳坰五總志傳此事出於馬氏南平王時之壬姬。清張文虎舒藝室餘筆三遂謂近於妖妄。實則其事雖出假託，其樂曲則絕不妖妄，一時有一時之風氣。後來琴曲與南曲之中呂過曲內，

均有泣顏回，何自而來？不難推想，南曲泣顏回，一名杏壇三操，顯示其與琴曲之關係。當益信唐代之有哭顏回曲是事實。既有哭顏回曲，卽難保不於弄孔子劇中用之；而所弄之情節，亦自可爲後世哭顏回劇之所本。詳下文。至於演夾谷會一事，於唐五代兩宋，均未得直接線索，祇有人指契丹曾演之者。若結合五代與遼及宋與遼間之關係，乃至近代猶傳之雲南「孔戲」以觀，料此戲至遲亦必由唐時開其端也。

宋黃鑑楊文公談苑云：

至道（太宗）二年，重陽，皇太子與諸王宴瓊林苑，教坊以夫子爲戲。太子賓客李至言於東朝曰：「唐大和中，樂府以此爲戲，文宗遽令止之，笞優人，以懲其無理。魯定公以儒爲戲尙不可，況敢及先聖乎！」東朝驚歎，白於上，而禁止之，此戲遂絕。

封氏聞見記「儒教」云：

「流俗婦人多於孔廟祈子，殊爲褻慢，有露形登夫子之榻者。」（民間弄孔子之程度，不可思議如此，難怪有「弄孔子」戲。向佛求子，原爲釋徒惑衆之舉。移向佛求子爲向孔求子，仍不脫三教爭長路綫。惟封說太詭謬！於唐代他書無見。）

宋史二九七孔道輔傳云：

孔道輔，……孔子四十五代孫也。……奉使契丹。……契丹宴使者，優人以文宣王爲戲，道輔艴然徑出。契丹使主客者邀道輔還坐，且令謝之。道輔正色曰：「中國與北朝通好，以禮文相接。今俳優之徒，侮慢先聖，而不之禁，北朝之過也！道輔何謝？」契丹君臣默然。……既還，……仁宗問其故，對曰：「……平時漢使至契丹，輒爲所侮；若不較，恐益慢中國！」帝然之。

宋王闢之澠水燕談錄載道輔子宗翰事云：

元祐（哲宗）中，上元，駕幸迎祥池，宴從臣，教坊伶人以先聖爲戲。刑部侍郎孔宗翰奏：「唐文宗時，嘗有爲此戲，詔斥去之。今聖君宴犒羣臣，豈宜尙容有此！」詔付檢官，置於理。或曰：「此細事，何足言！」孔曰：「非爾所知。天子春秋鼎盛，方且尊德樂道。而賤伎乃爾褻慢，縱而不治，豈不累聖德乎！」聞者羞慚歎服。

宋末葉某愛日齋叢鈔二云：

景定（理宗）五年，明堂禮成，恭謝，太乙宮賜宴齋殿，教坊優伶舉經語以戲。刑部侍郎徐復引孔道輔使契丹，責以文宣爲戲故事，請戒樂部，無得以六經前賢爲戲。

據後三條，知談苑「此戲遂絕」云云，全然不確。至道初此戲果絕，元祐中何以又演？元祐中「置於理」，依然官樣文章而已；使果有效，景定中何以又犯？景定中，舉孔子之語爲戲，與弄孔子相去一間。景

定之誠雖諄諄，亦奉行故事而已，料聽者依然藐藐，以後必戲弄如故。故自文宗以來，每演此戲，觀者必心賞；賞後必申理法，以掩蔽耳目，虛矯之氣，抑何可笑！顯此中已透露一種情況：乃其所演必炫赫動人，或聲容並茂，致使前後數百年之觀衆，均覺欲罷不能，欲廢不得，始明知故犯，搬演不輟；論戲劇，可云成功矣！所不平者：獲罪受懲，歷來專在優人之身，觀衆由此戲所得之娛樂，必以優人受體罰之痛苦爲之基礎耳。談苑謂唐文宗曾遽令止之，並笞懲無理，舊書實無此說；黃氏或別有所據，或原出假想而已，未足深信。以上述宋人所演，皆以孔子爲主角者。若洪邁夷堅志丁四載雜劇譏蔡卞韓崇婦翁，設孔廟釋奠一幕，則借用而已。然弄孔子風氣之盛，亦於此可見。明方鵬責備餘談下曰：「狄青嘗宴韓魏公，……優人以儒爲戲。」戲中縱不弄及孔子，但必相類也。

唐宋所演雖不詳，若契丹之戲，則爲夾谷會。清吳喬圍爐詩話二曰：

契丹扮夾谷之會，與關壯繆之大江東去，代聖賢立言者也，命爲雅體，何詞拒之！

代聖賢立言，便爲雅正，此過去之制藝與戲曲所以相通也。然如吳氏者，能知弄孔子之事不當拒，庶可以與言戲劇矣！其指契丹扮此二戲，顯有所本，亦未必生僻，而近代治宋遼金元戲曲者似尚未曾及之，何歟？金元院本名目內，有大江東注一本，應即大江東去。孔道輔艴然不看者，想是夾谷會。遼用唐代樂舞與雜戲甚多，遼史五四樂志云：「今之散樂，俳優歌舞雜進，往往漢樂府之遺聲。」按「雜進」

之說擬通典，詳首章五代節之末。此戲若不模仿宋人所爲，卽直接承受唐伎，非遼自創，可以斷言。而北宋累代弄孔子，又皆引文宗之事以溯其源，是遼之所演，卽唐之所演，亦宋之所演，明矣。

近人徐凌霄滇南孔劇述評劇學月刊四卷十二期。載昆明伶人鄭履芳字文齋，藝名「五朵雲」。藏孔劇二本，適爲哭顏回及夾谷會，皆皮黃戲，惜未曾明其前身是何種脚本，淵源如何。情節見附錄。據羅蔗園談：近代滇戲出於貴州安順之洋琴戲者甚多。此二劇來源，可試由此迹之。徐氏述評內，但謂國內未見有孔子戲，僅聞河南鄉間有在陳絕糧齣，亦未詳排場。按宋以後，封建制度日益稠密；至淸，而已造極！實不能產生弄孔子戲。明祁彪佳曲品，載鄭元禧作底緣記，以四書中聖賢人物入曲；曰：「古帝王聖賢，原有厲禁，不入戲場中，此記宜亟毀之！」又載無名氏麒麟記，亦搬演論語故事，想必亦弄孔子。據姚燮今樂考證五，麒麟記原題「孔子周遊列國大成麒麟記」，顯聖公撰。「顯聖」應作「衍聖」。尊崇不謹，必弃而不侮耳。據云：滇中孔廟，明以後方建，受此拘鉗，顯較遲緩。所以淸末尙有人改造舊劇，引入亂彈，準備演出，並有人爲之保存至今；若非邊遠，斷乎難致。嶺南異物記云：「自廣南際海十數州，多不立文宣王廟。有刺史，不知禮，將釋奠，卽署胥吏爲文宣王、亞聖，鞠躬候於門外。或進止不如儀，卽判云：『文宣、亞聖，各決若干下！』」乃一實例。事等搬演戲弄；旣加決杖，乃侮之極矣！淸梁紹壬兩般秋雨盦隨筆亦云：「滇南人初不知有孔子，祀王右軍爲先師。元世祖至元十五年，始建孔子廟。」此二劇之來源，旣不能求之元明以來傳統之戲劇中，惟有地方戲內是其託足之所。若遠古遺踪，則捨晚唐遼宋之「弄孔子」，

「以夫子爲戲」，「以先聖爲戲」，「以文宣爲戲」，「舉經語以戲」之一線相承而外，寧尚有他乎？難得二劇名今猶齊齊整整，保存未改。欲問晚唐胚胎，所採何事者，敢謂即此二事也。

至於在陳絕糧齣，說者謂清光緒末，陳州地方戲內尚演之，孔子與子路均以花臉登場。其淵源如何，是否植根在唐，留供研究地方戲者討之。據云：陳州此劇，孔子持雲帚，穿八卦衣。出場時曰：「急溜急溜！俺是孔丘。」並命子路：「帶馬！快到蘧二伯家去吃早麪。」特意形容絕糧中之狼狽情形。凡遇地方官來自外地，不習本地習俗者，對于優人，仍加杖責，以示懲罰云。徐凌霄另有我與中國戲劇一文，亦謂此戲中有「叫子路，快加鞭！趕到你蘧二叔家吃早麪」幾句唱辭，見劇學月刊二卷十一期。焦循劇說六曰：「帝王聖賢之像，不許扮演，律有明條。牛太守翊祖知徐州時，優有扮孔子者，牛立拿班頭，重懲之。」牛殆清人，而未得其詳，足見徐州亦曾有孔子戲，不僅陳州矣。

按泣顏回劇旨在惋惜大道之不傳，在陳絕糧劇乃示道之不行，對孔子均無調弄之意，惟夾谷會劇表現孔子殘忍陰險，特其義尚未經揭發耳。諸劇亦並非漫無主題。近人王玉章宋元戲曲史商榷內，分宋參軍戲爲諷刺、勸告、調笑及尋常故事四目。於孔道輔在契丹所見，注「尋常故事」。而對「尋常故事」之解釋則曰「直演某項故實而已，別無其他作用包含其間」，說殊未妥。果爾，自唐文宗至宋理宗，四百餘年間之弄孔子，豈皆看熱鬧而已，雖無作用，並無意義乎！宋彭乘墨客揮犀，載

孔子去衛適陳，道逢採桑娘，得穿九曲明珠之法，始免絕糧之困，不知在陳絕糧劇內，果有此幕穿插否。若此等情節，不過通俗趣味而已，於孔子亦確已加以調弄，庶近王氏「尋常故事」之說耳。

宋僧居月琴書類集載琴曲名，有厄於陳、憶顏回，注：「仲尼製。」

變文集有孔子項託相問書後有附錄二，均唐人弄孔子之內容。

敦煌曲校錄卷五十二時詠史有曰：「食時辰，夫子東遊厄在陳。九曲明珠難可認，悔不桑間問女人。」故事載太平御覽引衝波傳或馬驌繹史。女人指採桑娘，詳校錄。應是在陳絕糧內情節之一。

附錄

【參考唐講唱孔子項託相問書】敦煌變文集三載孔子相託相問書，原有不同之傳本凡十卷。據王重民跋，在敦煌俗文中，此書通行最廣；至其故事之流傳，則歷史又最長。例如明本歷朝故事統宗及東園雜志中均有之。近代北京寶義堂同記書舖內，仍有新編小兒難孔子出售。惟後世所編之故事，僅及項橐難孔子而已，孔子服輸，其所以「弄孔子」者猶有限。若變文內之故事乃突破傳統框格，竟謂「夫子與項託對答，一一不如項託，夫子有心煞（殺）項託！」繼以七言五十六句，敍項託於難孔子後，經歷年歲，入山求學。孔子訪得其處，追蹤而至。時項託方在石堂內讀書，孔子向前拔刀亂砍！項託雖流血，却化爲石人。其血入地，迸

生青竹，百尺森森，有如披挂弓刀利劍，孔子惶懼。似此安排，直將孔子說成嫉賢妬能，頑梗不化，甚至兇暴殘忍，怯懦卑鄙；直將千餘年封建傳統所賦予之金字招牌，號稱「天下至聖」、「學無常師」、「不厭不倦」、「愛衆親仁」等等，完全打爛！可謂「弄」得酣暢淋漓，無所不至矣！此派傳說既入講唱，流行自廣，亦復反映其時代所有之，一種民間思想。更安知同時不亦見於戲弄歟？——此所以值得參考也。

【從宋戲演盜跖推論】宋王十朋梅溪集前集六，詩序並詩云：「鄭之市人，以崇奉東嶽爲名，設盜跖以戲先聖，所不忍觀！因書一絕：『里巷無端戲大儒，恨無司馬爲行誅！不知陳蔡當時厄，還似如今嵊縣無？』」此南宋初年地方戲中演「弄孔子」時，實實在在之劇情，大可因此而「以宋喻唐」。本節前文揣測唐代對於此戲之所演，僅敢推想及「夾谷會」、「泣顏回」及「在陳絕糧」而已。而不敢及莊子所見之盜跖，左傳所見之南子等人也，於古劇之想像，何其保守！倘無梅溪此條紀實之資料，又何從斷定前稿在想像方面，除一部分容或過於激進外，若另一部分，同時尚嫌過於保守乎？既已有此項宋戲之發展情況爲據點，從而提高對於唐戲之想像，自更覺合情合理，當不致蒙周氏所謂「胡猜」之譏，（詳上文去蔽節。）乃一極好之事例也。故此條資料關係甚大！鄭或嵊乃今之溫州。所謂「溫州雜劇」，在宋代向稱發達，新得此一史實爲之證，尤覺有力！洪邁夷堅志所載「優伶箴戲」中，有「全不救護丈人」一則，亦可屬於「弄孔子」範圍。

【元趙孟頫商調泣顏回羣曲，原題思賢操】（一段）大哉顏回！得道，大哉顏回！思憶顏回。賢哉顏回！惜乎顏回！有德行也顏回！安貧樂道顏回。見其進也，未見其止也，顏回！用則行也，顏回！舍則藏也，顏

回！其心三月不違仁也，顏回！悼道悼道無傳，死矣顏回！天喪斯文也，顏回！（二段）有德行也，顏回！屢空也，顏回！憶昔當初，在陳絕糧，從吾患難也，顏回！語之而不惰兮，顏回！終日如愚，於吾言無所不悅兮，顏回！不遷怒也，顏回！不二過也，顏回！不幸短命死矣！而與道致治也，何時？賢哉顏回！在陋巷，人不堪其憂也，顏回！天喪斯文也，顏回！（三段）大哉顏回！得道，大哉顏回！回也，視予猶父也，予不得視其猶子也，顏回！今也則亡也，顏回！今也則亡！惜乎，聞一知十也，顏回！嗟回之德行也！噫如苗而不秀，何居！秀而不實，何居！天喪予也！嗟吁慟哉！予思非夫人之爲慟而誰爲！（四段）陳蔡相從，謂予道大難容。予哀久不夢周公。明王不作予莫宗。行夏之時兮何時行？乘殷之輅兮何時乘？服周之冕託空言，誰維韶武放鄭聲！（五段）一日克己復禮，爲仁由己，而天下歸仁。今亡矣夫！傳吾道統也其誰？天喪斯文也何裨？若人兮先摧！悲哉何慟乎！信乎理數茫茫，而天道其何知！吾將歸，去魯之邦，不得中行而語狂。意欲作春秋，而傳經可繼何人？傳心可受何人？予今哭回回不聞。如可贖兮，人百其身！——松風閣譜。

【南曲中呂過曲泣顏回調格】庭角起商飈，金井梧桐彫早。碧天絳氣，相映着皓月纖小。牛星女宿會佳期，今夜同歡笑。（合）想天孫一度經年，歎光陰易催人老。（前腔換頭）青霄，時見彩雲飄，恰一似丹青圖邈。堪吟可賞，一家快樂難討。堆金列玉，料今生富貴應非小。（合前）——南曲九宮正始載元禪壽傳奇。

【雲南孔劇哭顏回情節】（一）晏平仲帶領孔子謁見齊景公。景公問治國安邦之道，又問「高徒幾人」？孔

子便談到顏回，因其已死，且贊且歎。景公請孔子館驛安身，命晏子妥爲招待。(二)晏子夜訪孔子，請教鼓琴一曲。孔子對琴而唱「悲秋」之詞(反二黃)。因琴音甚悲，疑是顏回鬼魂來聽。於是將琴作弔，哭念一番，再唱大段反調。晏子與子路子貢一齊解勸，方纔止痛。——劇學月刊四卷十二期，徐凌霄滇南孔劇述評。

【又夾谷會情節】(一)魯定公接到齊景公來書，即宣孔仲尼上殿。……孔子奏自己保駕之外，又保舉申樂二將隨往。(二)二將起霸伺候。王同孔子上，吩咐起駕，過場。(三)齊景公上，……犂彌進刺殺之計。齊侯命他與晏丞相商議。犂彌說：「丞相與孔某交好，恐其洩露。」遂獨任其事。(四)迎接過場。……(五)寒暄之後，說會場設在夾谷山下。……齊侯先下。孔子即吩咐二將：「看我臉色行事。」(六)孔子與晏嬰各爲儐相。……念誦儀注，讀誓文。孔子敬齊君酒，晏子敬魯君酒。犂彌命夷狄歌舞，就便行刺。……孔子向前斥罵夷狄之樂。晏嬰請齊侯將夷狄樂趕走。……犂彌一計不成，又生二計：另進宮中雅樂，扮魯宮穢亂之狀，以辱魯侯。孔子二次大怒，一面命申樂二將預備武力，一面申斥齊侯。齊侯晏嬰均稱不知，願將主謀之人，斬首謝罪。孔子說：「情願代勞！」即命魯國司馬行刑，殺樂工於酒筵之前。……孔子及魯君安然退席之後，晏嬰忽然詰問齊侯：「是何人叫主公如此？」齊侯說出犂彌。晏嬰大怒，叫「綁去殺了！」齊侯講情，纔打入天牢。然後由晏嬰負質，修書謝罪。——同上。

十三、樊噲排君難

唐有此劇，衆所習知，雖內容不詳，應大體明白，無所扞格。乃因王考之敍錄中，存在許多誤解，從來未經辨正，致覺吾人對於此劇，今日仍有徹底從頭體認之必要。

王考依據舊籍，平列唐代五伎曰：大面、撥頭、踏搖娘、參軍戲及本戲。其中爲種類名者三，爲戲劇名者二，單位性質且不同，所論自難免混亂。其原文多已見前章辨體近人分類一節，茲不複，茲引其有關本劇者如下——

> 至唐，而所謂歌舞戲者，始多概見：有本於前代者，有出新撰者。……
>
> 此五劇中，……惟樊噲排君難戲乃唐代所自製。且其布置甚簡，而動作有節，固與破陣樂慶善樂諸舞相去不遠，其所異者，在演故事一事耳。顧唐代歌舞戲之發達，雖止於此，而滑稽戲則殊進步。

王氏原意，此五伎皆歌舞戲也。基於此一意識，以衡其前後所云，使人有三種誤解——

(一)「歌舞戲」與「滑稽戲」，二類名也。歌舞戲一類中，又分數種：一種曰合生戲，如義陽主；一種曰大面戲，如蘭陵王；一種曰鉢頭戲，原名不詳，本書擬名曰「格獸復仇」，曰「祝千秋」。此外如王氏原意，另一種曰參軍戲，此戲前後曾有黃幡綽、張野狐、李仙鶴等九人，及周家夫婦等

所演，應不下數十百劇。其中有種類雖來自外國，而戲劇則由唐人自編者；有並種類亦屬國內，自古相傳者：如大面及參軍戲。其戲之出於自製，更無待言。樊噲排君難在歌舞戲一類中，究屬於何種，王考未詳，祇曰其劇爲唐所「新撰」、「自製」。此劇也，誠然爲唐所新撰、自製，但黃張李周輩所演參軍戲數十百劇，寧皆舊本或外來，無一爲唐人所新撰自製者歟？卽彼合生、大面、鉢頭、掐彈……各類之內，唐代所演者，亦皆無一新撰自製之戲歟？當知其必不然。乃王氏不但限定僅樊噲排君難一劇是唐代所新撰自製，且用此戲以標誌唐代歌舞戲發達之止境與極限，將何以解？夫踏謠娘與樊噲排君難，皆劇名，原非種類名，不合與大面、鉢頭、參軍戲三名並列。旣並列矣，而又以唐人新撰自製與非新撰自製別之，遂成此乖戾！王氏指此一劇爲唐人新撰自製，原意或僅就所舉五伎之間而言；但讀者却不如此想，亦不如此用也。讀者所想、所用者，早已超出王氏原意之範圍遠甚矣！謂余不信，請看下例——

自王氏有此語後，近人多誤認有唐一代二百九十年來，教坊內人及梨園弟子之伎藝，在盛唐時卽曾號稱空前者，若一檢討其實在之造詣，祇延至唐室垂絕將亡之際，天復元年有此戲，五年後唐亡。纔新撰自製得一劇而已，抑何可憐、可歎！至於初、盛、中唐二百年中，俱無此魄力，何以到唐祚將斷之時，反而有之，其故何在？又從不思也。無怪靑木史曰：

及入唐代，繼承此類舞樂，復有此類之新製作品，可徵之文獻者，爲樊噲排君難戲。

更無怪周史曰：

> 中國戲劇到唐代，雖已略具雛形，並非從儀式的樂舞裏解放出來。即令此時樂曲號稱最盛，而供奉內廷的梨園弟子，竟不曾於此有所建樹，仍須仰賴別方面傳入。

馮沅君中國文學史稿十四仍曰：「完全新創造的，如樊噲排君難。」——凡此實皆受王考此語之影響而後發也。至於青木史認爲此劇雖屬「新製」，仍是「舞樂」而已；周史認爲雖略具戲劇「雛形」，仍未脫離「儀式的樂舞」：更無一不俯就王考之所範圍。許史完全用王考，別無表見。惟徐史曰：

> ……唐所自有者，僅樊噲排君難劇，而又出自唐末昭宗時代。意者或不止此數，然不見於載記，亦無從稽考矣。

乃在王考所範圍者之外，自由產生稍稍踏實之意見，已屬難能可貴！夫今日就此局部情況，能否稽考其詳，是一事；若就唐代文化之全面情況，以推測唐代自製之戲劇，必不止此一本而已，乃又一事。此二者尚且不容相混，何況徐氏所謂「不止此數」者，事實上並非「無從稽考」歟！倘祗憑個人耳目環境一時之所及，即推爲千餘年前歷史眞象之極限，而輕下斷語，或過分信賴前人，不加復按，不切實際，有若諸賢於此事之所蹈者，固知其不可矣！徐史另曰：「終唐之世，此類之戲，除上所錄人

面、踏謠娘、弄參軍、樊噲排君難、鉢頭外，乃絕少創獲。至梨園弟子所奏演，與宋元之戲曲，則尤無彷彿之似。」依然與周史云云，同一意向而已。至於唐梨園之戲，本主樂，不主戲，詳見末章；若二氏之說，俱未中事實。

（二）王考指此劇布置甚簡，而動作有節，不知何所依據。自來有關此劇之直接資料，纔發現三條：郎唐會要或南部新書、長安志及樂書之所有，原爲王氏之首先輯錄者，其中實未曾有一字道着此劇之布置與動作。王氏云云，所據必不在此。不在此，又何在？誠難索解。查王考四，論南宋史浩鄮峯眞隱大曲內之劍舞，曾曰：「於舞蹈之中，寓以故事，頗與唐之歌舞戲相似。」又於唐宋大曲考之末論劍舞曰：「一曲之中，演二故事。……惟大曲一定之動作，終不足以表戲劇自由之動作；唯極簡易之劇，始能以大曲演之。」然則王氏豈依南宋此項劍舞第三場演鴻門宴之情形，回溯三百年前，以逆定唐歌舞戲之種種歟？此舞雖曾說明布置與動作，劍舞之此場有說明云：「二人分立兩邊，別二人漢裝者出，對坐。桌上設酒果。……樂部唱曲子，舞劍器曲破一段。一人左立者上裀舞，有欲刺右漢裝者之勢。又一人舞進前，翼蔽之。舞罷，兩舞者並退，漢裝者亦退。」竹竿子念辭有云：「……量勢雖勝於重瞳，度德難勝於隆準。鴻門設會，亞父輸謀。徒矜起舞之雄姿，厥有解紛之壯士。……」末場說明云：「二舞者，一男一女，對舞，結劍器曲破徹。」竹竿子念辭云：「項伯有功扶帝業，大娘馳譽滿文場。合茲二妙甚奇特，欲使嘉賓釂一觴。」亦誠然甚簡與有節，一一如王氏所言；但舞內始終並無樊噲其人者登場，又屬三百年後異代大曲之歌舞與表演，均無從依據其「甚簡」與「有節」，

便可退回三百年，以決定本劇亦如此也。本劇主角爲樊噲，樂乃雜曲，並非大曲，詳下文。與彼南宋之劍舞若爲牛之難風！以王氏立說之精審，不應強爲比附，一至於此。且劍舞末場竟以漢之項伯與唐之公孫大娘同場，雖取其「奇特」，但既非神話，終不成爲故事。王氏謂「頗與唐之歌舞戲相似」，此點在唐歌舞戲內，除非神仙故事有之，若一般歌舞戲之故事中，絕無如此乖戾者，亦斷然不合。

此與八章三節論本劇，不拘史實，而兼融鴻門與「排闥」二事入戲之義不同。

然而王氏所下「布置甚簡」、「動作有節」八字，在近人受其影響者，却已認爲對於晚唐歌舞劇之惟一考語，甚至推而及於初盛中唐之劇，料皆未必能更進於此。如謝婉瑩元代的戲曲燕京學報一期。曰「唐代開始有歌舞戲，如代面、踏謠娘、樊噲排闥等，布置甚簡，而動作有節」，已從本戲推廣至代面與踏謠娘等，從晚唐推廣至全唐，無不如此，乃一鮮明之例證。凡此所推，其實皆莫須有耳！王氏於「大面考」內，疑劍舞表演故事，即夢華錄所謂正雜劇之一場兩段，不過「疑」而已；青木正兒於南北戲曲源流考一，遽推爲「炯眼」，因曰：「當時的雜劇，雖然喚牠是「劇」，想那程度，不過是一種跳舞和笑劇的種類。」王銳元劇演出研究中，逕認此劍舞爲南宋雜劇。使南宋雜劇尚幼稚如此，在發展之水準上，又何以與大典本張協狀元之南戲相銜接？三人於宋，則強指劍舞爲雜劇，然後宋劇之程度乃大低！對同一資料，王氏於唐，又反用之，強指戲劇爲劍舞，然

後唐劇之程度復被降落！究其實，則於宋人之明明正式標爲「舞」者，於唐人之明明正式號爲「戲」者，概置不信，而專一篤信自己之「炯眼」，於古伎藝直肆其誣枉而已，豈有他哉！——此種情形，最不應有，不得不爲揭之，以申炯戒。參看首章法藏節（十八）「以爲唐無劇本便無戲劇」。近人見解，惟趙景深中國文學史新編不然，曰：「樊噲排君難戲，需角色較多，也較有情節，更近於戲劇。」與王氏「甚簡」「有節」說，恰恰相反；特尚未曾明其所以，言之確然有據耳。趙氏所謂角色多、有情節者，或依史漢所紀之本事，想當然。且既角色多、有情節矣，何以仍是「近於戲劇」，而尚非戲劇？此中是非標準，究竟如何乎？惜趙氏皆未詳。既有王考等斷定唐無眞正戲劇在前，一般人遂不輕許唐戲，故祇曰「更近」而已。又至南宋，曰「戲」曰「舞」，已各寫實，與首章法藏（二）辨於唐代者有所不同。此舞開端處，竹竿子勾念，曾曰：「宜列芳筵，同翻雅戲。」此「雅戲」猶曰「雅玩」而已。既有張協狀元南戲在南宋，則史浩集中所見之劍舞，絕不足以代表南宋之戲劇水平。當時戲劇演楚漢相爭者，如劉克莊田舍即事詩所云：「兒女相攜看市優，縱橫楚漢割鴻溝。山河不暇爲渠惜，聽到虞姬總是愁！」情節包含別姬，應在「霸王院本」之列。此等戲中，如有鴻門宴情節，即可能與唐戲樊噲排君難有淵源。

（三）王氏指本劇與破陣樂慶善樂諸舞相去不遠，其說最爲不根，甚至無從理解。對於初唐此等樂舞，吾人可作種種不同之體認；其中如上文引周史所謂「儀式的樂舞」一層，却頗扼要。周史此種意識，疑亦受王考此說之影響而始構成。換言之，二史先後認定此劇均不過「儀式的樂舞」而已，

至少亦與之相去不遠；又主張若大面、鉢頭、踏謠娘，尤其參軍戲之演故事者，可以謂之已從「儀式的樂舞裏解放出來」，但其產生也，又皆仰賴於外國，或因襲前代之傳入而已，初非唐人所新撰自製。果爾，唐代延及將亡之際，始創出其惟一自創之戲劇，而一按其性質，仍去「儀式的樂舞」不遠，即去太宗在二百六十八年以前所製破陣樂慶善樂之舞（貞觀七年，公元六三三年。）不遠，且又即爲唐代歌舞戲發達之止境，其可憐可歎程度，豈不益爲加甚！果爾，專從戲劇之一端以驗唐代文化，其結論直二百六十八年有如一年，有如一日，一切惟有承受與保守而已，毫無創造與進步可言，其不反而退化者，且幾希。噫！然乎？豈其然乎？吾人應接近事實，平情以思，踏實以求也。

若問王考此說之依據又何在？竟同樣感覺茫然。吾人今日對破陣樂與慶善樂二舞之所知雖然較詳，亦終屬概念而已；然對樊噲排君難劇，則苦爲資料所限，並此同程度之概念亦不能得。由此以言：吾人之於茲兩體，實皆昧而不明也，不知王氏於兩體之間，又何從得其確切比較如此，誠足異矣！（唐會要三三內，開始述二舞，末尾則述本劇。王氏之綜合雙方，以作比較，或即因此，亦未可知。）若姑以南宋劍舞代表本劇，試與初唐之舞較，其間相去，亦不能謂之「不遠」。蓋如漢裝，如桌上設酒桌，如對坐，如竹竿子念辭種種，初唐二舞顧已有之乎？何況南宋劍舞並不足以代表本劇，其使人誤解之程度，又將如何！李商隱家之「驕兒」所爲，摹仿戲場張飛鄧艾之演串，尚且有聲有色，然後堪資笑謔；

詳下文待考諸劇(二)(三)。可以昭宗殿廷供奉之藝，轉不如李家之見戲乎？將使當時之主要看客，如孫德昭輩，從何樂起！在昭宗，又何以遂其褒獎「扶傾濟難忠烈功臣」之初旨乎！見下文。

綜上三種誤解之剖析，敢云欲探求樊噲排君難劇之內容如何，目前因資料缺乏，固尚無望，但若願作此種探求之準備者，必先跳出王考成說之所囿；蓋與其誤執，不如空手也。茲先著錄僅有之資料數條如下，以定輪廓，然後再遷側面若干痕迹，試作推想。

宋王溥唐會要三三與宋錢易南部新書辛之說同——

光化四年（公元九〇一年）正月，宴於保寧殿。上製曲，名曰讚成功。時鹽州雄毅軍使孫德昭等，殺劉季述，反正，帝乃制曲以褒之，仍作樊噲排君難戲以樂焉。

宋宋敏求長安志六云：

昭宗宴李繼昭等將於保寧殿，親制讚成功曲以褒之。仍命伶官作樊噲排君難以樂之。

陳書一八六「排闥戲」條云：

昭宗光化中，孫德昭之徒刃劉季述，帝反正，命樂工作樊噲排闥戲以樂焉。

至昭宗被囚與反正事，詳新書二〇八劉季述傳、五代史記四三孫德昭傳及通鑑二六二天復元年春正月條，三者大同小異。茲錄孫傳語，以利研討——

光化三年，劉季述廢昭宗，幽之東宮。宰相崔胤謀反正，陰使人求義士可共成事者。德昭乃與孫承誨董從實應胤。胤裂衣襟，爲書以盟。天復元年正月朔，未旦，季述將朝，德昭伏甲士道旁，邀其輿，斬之。承誨等分索餘黨皆盡。昭宗聞外讙譁，大恐。德昭馳至，扣門曰：「季述誅矣！皇帝當反正。」何皇后呼曰：「汝可進逆首。」德昭擲其首以獻，昭宗信之。德昭破鎖，出昭宗，御丹鳳樓反正。以功，拜靜海軍節度使，賜姓李，號「扶傾濟難忠烈功臣」。與承誨等皆拜節度使，同中書門下平章事，圖形凌煙閣。俱留京師，號「三使相」，恩寵無比。

以上四條，對於本劇，顯示三點意義，均甚重要——

第一：劇之主題，乃表彰「扶傾濟難忠烈功臣」。縱原編劇者初未完全如此想，在昭宗却可以如此用，此亦唐戲特別有作用之一實例。故昭宗之命演此劇，用意實完全在此：曰「以樂焉」，實不及曰「以褒之」爲切當。因「以樂焉」，僅事後秉筆記載者循慶賀娛樂之常情言之，而未達昭宗當時之基本心理也。

第二：讚成功曲，乃昭宗專爲此事而製，與劇同時表現，疑卽用在劇內，至少亦冠在劇前，彼此聯繫，並非單用。曰「仍作」、「仍命」者，不滿而補足之辭；以爲僅僅聽讚成功一曲，猶不足以褒之，必須再演此劇，而用此曲，以備彰「扶傾濟難忠烈功臣」之旨。此曲因五代毛文錫辭，

見附錄。猶可得其句格，向被認爲四言句法最多之調。在唐五代詞調中，具有特殊形式。至就體製言，祇能認爲雜曲或曲子而已，當時可能用之於劇中或劇前，並無大曲之迹象可指。由此一點，即得擬定樊噲排君難乃配合雜曲之歌舞劇，與配合大曲之破陣、瓊善二舞較，其間相去甚遠！區別甚大！昭宗屢製曲辭，才情頗近。華州難中之菩薩蠻三首最著。他如旅途思帝鄉辭，及賜朱全忠楊柳枝等，已見史乘。讚成功辭，必然出色當行，爲此劇生色不少，惜不傳。

第三：此劇雖合表彰「扶傾濟難忠烈功臣」之用，但其故事情節，並無被因與反正種種，不得謂之悉符當時故實；應非因本事而產生之新劇，乃事前原有之劇也。曰「仍作」，曰「仍命伶官作」，曰「樂工作」，皆等於曰「演」而已，並非謂臨時編撰劇本。董史四曰：「依此，指唐會要及長安志所載。此戲是昭宗時的創作了。」戲可能爲昭宗時之作品，但或先已有於此事之前。華連圃戲曲叢談曰「此爲帝王自製戲曲之始」，認爲昭宗之自製，當與認爲唐代之自製僅此而已者不同；惟昭宗作曲有據，作戲尙無據，則爲另一問題。

楚漢鴻門一會，在史蹟中，乃極富戲劇性者。後世各種文藝體裁內，都採作題材。嵩歌之、舞之，話之、演之，無不相宜；一經增飾，則動人、感人，精彩倍出也。其中項莊舞劍一節，早入公莫舞及傅玄惟漢行樂府，已奠後來歌舞劇之基礎。入唐，則詩、賦、詞、曲，傀儡戲、歌舞戲，……雲奔電

赴，無體不前！封演聞見記謂「大曆間，辛雲京殯禮之祭盤，爲楚漢鴻門會，機關動作，良久乃畢」，雖尙爲百戲性質，用大木人，詳前章傀儡戲內。料當時傀儡戲內，用較小木人者，已另有表演。詩中如李賀之公莫舞歌、張碧之鴻溝、王轂之鴻門宴，諸篇所寫，均極矯健生動，熱鬧有過於場上。李歆之序，並謂「南北樂府，率有歌引」，當時歌曲，甚至劇曲中，盛用此事，可以想見。唐有樊將軍廟，咸通乾符間，汪遵詩曰：「玉輦曾經陷楚營，漢皇心怯擬休兵。當時不得將軍力，日月須分一半明！」此劇演出，正是其時，與此詩旨亦正合。敦煌所藏民間曲辭，如酒泉子詠劍，定風波詠史，均曾及鴻門事，具見一斑。晚唐徐寅樊噲入鴻門賦，疑卽爲本劇而發，資料尤爲可貴！宋以後，若大曲劍舞之表現，生氣反而不充，場面反而冷落，必因雜劇院本中，另有發揮之故。武林舊事與輟耕錄所載九百餘名目內，「霸王」題材，已成專科；但亦有雪詩打樊噲一本，以樊噲爲主角。元明以後情形，去唐太遠，可以不論。如元高文秀有病樊噲打呂胥雜劇。要之：因發展旦角之故，後世多演虞姬，始偏向霸王，若千金記等。樊噲戲自在冷落之列矣。

上列陳書，獨稱此劇曰樊噲排闥，似乎可疑。但若參考徐賦，便知其並非偶然。董史四「我以爲稱樊噲排君難爲是。因樊噲排闥，原爲另一推門直入事」，見漢書樊噲傳。說尙欠酌。董氏旣誤認此劇爲昭宗臨時命人編撰，非切「排難」不可，又認唐劇必不會離開史實，不應融「排闥」入「排

難」中。實則此劇乃原有者，昭宗選用而已，已見上文。唐劇在題材之編排上，應與當時之變文或近世之戲劇無殊：對於史實，並無一步一趨，全盤遵照之義務，同樣可以增損變化，另詳八章論唐變文與唐戲。此劇情節，若融「排闥」入「排難」，實毫無足異。既有徐賦之側面參詳，又有變文之同時表現，覺陳書排闥之名，必有所本，未必憑空臆造。是此劇脚本，至宋猶可以見大概，或另有野乘對於此劇之記載，曾出會要、新書、長安志等以外，不知今日尚得見否耳。

徐寅一作「徐夤」，有釣磯文集。據全唐詩，乃昭宗乾寧進士，是徐氏平時有見此劇演出之可能，而昭宗演戲以褒功事，或亦徐氏當時所親聞。賦中云云，難免不以有關此劇之見聞爲背景，至少亦必受時劇演出之影響。此層雖無明徵，非不可能也。賦見全唐文八三〇，已殘——

沛中之智兮勇鵬翻，舞陽侯兮威長論！冒死而嘗輕白刃，匡君而直入鴻門！卮酒彘肩，豈讓匹夫之饍！朱輪畫轂，能扶萬乘之尊。當其秦鹿無主，項王赫怒，誇楚將於秋鷹，滅沛公於蹇兔。天地何小！風雲可步。海蕩山振，龍驁虎懼！鳳歷誰傳？鴻門晝闢。湯池命酒，歐劍搖環。氣隆準以斯挫，血重瞳而欲殷。鯢浪鯨波，呀呷於斯須之際；禽籠獸穽，炮燔於咫尺之間。洶洶群心，雄雄壯士！啓閤閣而飛步，怒豺狼而切齒。僕視闇守，掌規戎壘。嘗衡蓋數撮之塵，溟海乃一泓之水！身輕白羽，蹈烈火以非難；手擘朱扉，信春冰之可履！走電吐雷，金樞洞開。麞鹿奔而貔虎至，燕雀驚而鷹隼來。愚山可徙，闕柱須摧。引

龍躍於洪波，篆人徒爾；送鴻翻於碧落，弋者何哉！……（下闕）

唐人小賦，篇幅本不長，此首所闕，或已有限。綜觀全辭，乃將「排闥」裝於鴻門會前，以豐富其戲劇意味，史實如何，不顧也。此層與戲劇脚本之義通，正所謂「戲劇文體」耳。飛步、掌規，身輕、手擘，履冰、走雷，鷹來、虎至，可作表演之身段看；至於切齒其容，吐雷其聲，又可知也。吾人今日既感資料缺乏，與其在虛空之中，就三百年後南宋劍舞所演，以逆定本劇之「布置簡單」、「動作有節」，或就二百六十八年前，初唐破陣、慶善所舞，以假定本劇之「相去不遠」，不成戲劇，毋寧轉換方向，就同事件之讚成功曲名，與同時代之歌篇小賦所述，對本劇作旁敲側擊，以推想其舞容、聲韻與情節。如此試探之結果，乃覺其在歌舞劇上之造詣，並不幼稚，至少應不亞於唐代風行之大面、鉢頭、參軍戲等等，下並足以與五代麥秀兩岐諸劇情形相銜，並不辜負在時間上唐祚二百六十餘年之陶鑄也。此種方法雖同爲推測而已，然其資料之時代與性質等，却較爲接近而切實；故結論之可信程度，亦較提高。然而如此認定之本劇，亦終不過是唐人朝野上下所自編製數十百劇中之一而已。事實上本劇並非唐代新編自製戲劇之惟一驕兒，更非唐代戲劇止境之最遠界石也。

盧前中國戲曲所受印度文學及佛教之影響文內，謂此劇「雖爲我國第一本戲劇，然其劇不存在，當時想祇有具故事性之舞蹈，並無歌曲科白也」。「第一本」說，全非，無待辨；至認讚成功

曲單行，未與戲合，此戲中並無曲白，亦同爲想像而已。周史謂此劇「所演當爲鴻門之宴的故事，雖或仍爲歌舞，當與公莫舞情形有別。……此戲殆即創始於唐」。蓋謂此劇不够進化，僅脫離晉舞之地位而已，至多亦與初唐二舞相去不遠，仍是王考之意。劉大杰中國文學發展史謂此劇「盛行於晚唐，……是唐人自製的戲中的。詳情雖不知道，但由其表演的故事看來，較之代面、踏搖娘一類的東西，自必是要稍加繁複了」。此種比較，可對一般唐戲空泛施之，不必著象於某某戲，因對某某戲之本身，尙難作徹底了解，又何從斷其孰繁孰簡歟？例如晉之公莫舞，即已演此同一故事者，能憑其故事繁複，遂斷公莫舞較初唐大面等二伎爲繁複歟？惟「盛行於晚唐」一語，較有意義，惜未能詳，仍俟考證。董史曰：「在唐代演故事的東西，我們在文獻上，祇能找到一種樊噲排君難。」又稱「樊噲排闥劇，較代面、鉢頭、踏搖娘更複雜些」。將王考「唐代所自製」語，變爲「唐代演故事」，又有忽略唐代其他戲劇已演故事之嫌，益覺未安。使董氏之意指演歷史故事，而非指演時事故事，則又何以解於唐劇中之演歷史故事者，如蘭陵王、弄孔子、三教論衡、灌口神隊、「飛胡」「艾吃」等歟？至所謂「更複雜些」，亦猶劉氏之意耳。近人阿英元人雜劇史內，說明參軍戲祇有參軍蒼鶻二色，而指其「劇目現在可考的，有樊噲排君難」，甚異！因鴻門宴故事之場面，人人熟習，豈參鶻二色所能扮齊！參軍戲有其特點所在，如鹹淡問答以見義是，彼鴻門會經過之演出，又

豈此項體裁所能辨！馮沅君中國文學史稿十四曰：「樊噲排君難戲中，包含的人物比較多，除樊噲外，還該有漢高祖、周勃、灌嬰等等，場面較以前的撥頭等，更複雜、熱鬧。這也標誌着歌舞戲的前進一步。」末語頗中肯，其說正可糾阿英之失。（鄭震中國近代戲曲史，於此戲之解意，與劉盧二家略同。）總之，近人於此劇之體認，多數不出王考範圍，其視爲「自製」或「複雜」者，看似推重此劇，若其實際用意，則與有唐一代戲劇之具體情況，尚頗有隔，不妨撇開，靜候新資料之發現也。

按沈約宋書十八禮志五曰：

「樊噲冠」，廣九寸，制似平冕，殿門衞士服之。漢將樊噲常持鐵盾。鴻門之會，項羽欲害漢王，乃裂裳以苞盾，戴入見羽。

魏徵隋書十一禮儀志，於武士服飾中，亦尙屢言及之；並謂「『樊噲冠』廣九寸，高七寸，前後出各四寸，制似平冕，凡殿門司馬衞士服之」。晚唐演本劇，可能卽用此種冠式，附記於此。

附錄

【樊噲冠】前文本節曾引沈約宋書述「樊噲冠」，其實此物初不始於劉宋，說應糾正。晉司馬彪後漢書志曰：

「『樊噲冠』，漢將樊噲造次所冠，以入項羽軍。廣九寸，高七寸，前後出各四寸，制似冕。司馬殿門大難衞士服之。或曰：樊噲常持鐵楯。聞項羽有意殺漢王，噲裂裳以裹楯，冠之入軍門，立漢王旁，視項羽。」其文不

儺述冠制，兼寫噲之排難時如何登場，可以留意。蘇軾志林以蜡祭中之黃衣黃冠或草笠野服，皆「戲之道」。料在唐戲排君難中，必亦有以取是冠矣。

【讀成功調格】海棠未坼，萬點深紅，香包緘結一重重。似含羞態，邀勒春風。蜂來蝶去，任遶芳叢。昨夜微雨，飄灑庭中。忽聞聲滴井邊桐。美人驚起，坐聽晨鐘。快教折取，戴玉瓏璁。——花間集五，毛文錫作。

【扮演故事】清末平步青霞外攟屑九云：「戲劇扮演古事，唐時已有。南部新書辛云：……（見本節上文）肅按此即千金記『鴻門宴』一齣之濫觴。若蜀志許慈傳云：『先主愍其若斯，羣僚大會，使倡家假爲二子之容，做其訟鬩之狀。酒酣樂作，以爲嬉戲。』則仍左傳魚里觀優、史記夾谷侏儒之舊，非扮演故事，並不得以『倡家』二字，謂今女戲之緣起也。東坡志林卷二：『蠟，三代之戲禮也。貓虎之尸，誰當爲之？置鹿與女，誰當爲之？非倡優而誰？』茶香室叢抄卷十八引述異記『蚩尤戲』。又引淥水亭雜識云：『梁時大雲之樂作一老翁，演述神仙變化之事』，謂優戲之始。」

平氏此節，重在說明「扮演故事」一點，用以貫穿三代、漢、梁、唐諸伎。其於我國古劇之看法，殆與唐戲弄所有之主張完全一致。惜與本劇究竟如何扮演故事，並無深入之探討。至於「許胡克伐」一劇，體裁與內容俱甚完備，見前文二辨體參軍戲節。平氏不加詳玩，遽謂一仍魚里觀優及夾谷侏儒之舊，則殊不合。蓋魚里夾谷所演，究竟是何故事，毫無所見，而「許胡克伐」之體裁、內容，均昭昭然，安知此之於彼，一仍其舊歟？東坡「戲禮」說，已詳上文去蔽節；大雲樂說，已詳上文上雲樂節。

十四、麥秀兩歧

此乃五代歌劇。宋王灼碧雞漫志五引文酒清話云：

> 唐封舜臣，性輕佻。德宗時，使湖南，道經金州。守張樂燕之，執盃索麥秀兩歧曲，樂工不能。封謂樂工曰：「汝山民，亦合聞大朝音律！」守爲杖樂工。復行酒，封又索此曲，樂工前：「乞侍郎舉一遍。」封爲唱徹，衆已盡記，於是終席動此曲。封既行，守密寫曲譜，言封燕席事，郵筒中送與潭州牧。封至潭，牧亦張樂燕之。倡優作襤褸數婦人，抱男女筐筥，歌麥秀兩歧之曲，敘其拾麥勤苦之由。封面如死灰！歸過金州，不復言矣。

漫志曰：「今世所傳麥秀兩歧，在黃鍾宮。唐尊前集載和凝一曲，與今曲不類。」按麥秀兩歧載崔記曲名內，另有拾麥子，皆盛唐樂曲，故文酒清話謂封氏在德宗時曾誇爲「大朝音律」，非湘潭山民所習。惟太平廣記二五七引王氏見聞錄，載朱梁命封舜卿使蜀事曰：

> 朱梁封舜卿，文詞特異，才地兼優。恃其聰俊，率多輕薄。梁祖使聘於蜀。時岐梁眦睚，關路不通，遂泝漢江而上，路出全州。土人全宗朝爲帥。封至州，宗朝致筵於公署。封素輕其山州，多所傲睨，全之人莫敢不奉之。及執斝，索令曰：「麥秀兩岐」，伶人愕然相顧，未嘗聞之。且以他曲相同者代之，封擺頭曰：「不

可！」又曰「麥秀兩岐」，復無以措手，主人恥而復怒，杖其樂將，停盞移時。逡巡，盞在手，又曰：「麥秀兩岐」。旣不獲之，呼伶人前曰：「汝雖是山民，亦合聞大朝音律乎！」全人大以爲恥！次至漢中，伶人已知全州事，憂之。及飲會，又曰「麥秀兩岐」，亦如全之筵，三呼不能應。有樂將王新殿前曰：「略乞侍郎唱一遍。」封唱之，未遍，已入樂工之指下矣。由是大喜，吹此曲，訖席不易之。其樂工白帥曰：「此是大梁新翻，西蜀亦未嘗有之，請寫譜一本，急遞入蜀，具言經過二州事。」洎封至蜀，置設，弄參軍後，長吹麥秀兩岐。於殿前施芟麥之具，引數十輩貧兒，襤褸衣裳，攜男抱女，挈筐籠而拾麥，仍合聲唱。其詞淒楚，及其貧苦之意，不喜人聞。封顧之，面如土色，卒無一詞，慚恨而返。乃復命，歷梁漢安康等道，不敢更言「兩岐」字，蜀人嗤之！

較之前說，時地懸殊，而曲名與劇情則一致，人名亦不遠。舊五代史封舜卿傳無使蜀事。蜀刻封氏聞見記附唐封德彝歷史，列四世孫演，爲德宗時御史中丞，著封氏聞見記等書，未云有舜臣其人。其載六世孫舜卿爲朱梁翰林學士、禮部侍郎，則與五代史合。近人趙貞信封氏聞見記校證，附傳及世系表，亦未及舜臣其人；於舜卿使蜀事不載。是舜卿之人，信而有徵，而關於舜臣者，則爲孤說也。茲姑以此劇屬五代，仍俟考訂。詩話總龜前廿三引雜誌，敘封特卿爲湖州軍倅，與李大諒唱酬事，封德彝之歷史內亦不載。足見其書尚有遺漏，不足悉據。

此劇似為獨舞歌劇，有歌與演，未見有舞。場上貧婦若干人——不必有數十輩之多，此語未免誇飾——皆倡優所扮，並非眞正貧婦。惟旣習於「擲男抱女」，容為女優或臨時演員。「抱女」，應出砌末，曰「擲男」，當為眞兒童。場上旣設芟麥之具，演員又各操筐籠，布置可謂逼眞。其主要情節，則為拾麥與訴苦兩部分。拾麥動作簡單，訴苦較為複雜。可能有兩種情形：一則專於唱辭中訴之，不假說白；其唱辭當為代言體，合於構成戲劇之條件，唱時有表情；辭旣淒楚，聲與容乃隨之。一則凡所謂「敍其拾麥勤苦之由及其貧苦之意」者，或兼用說白敍之；因麥秀兩歧創調之原始聲情為歌頌祥瑞，並不悲傷，而戲劇效果旣須以貧苦悲傷感動觀衆，自有借重說白之必要也。此兩種中，要以前一種之可能性更大。衆婦合唱，非分唱；惟動作不必一致，不然，成為隊舞矣。以上兩則記載中，並無指其事為隊舞之表示。曰「長吹麥秀兩歧」，謂同此一調，反覆吹奏不已，應所以配合不同之歌辭與複雜之表情者，情盡而後辭盡，辭盡而後歌罷，歌罷而後樂闋，——所以曰「長吹」耳。胡震亨唐音癸籤「樂通」二：「摭言載朱梁封舜卿使蜀，好唱『麥秀兩歧』事，亦不言何調。」認為事，不認為調，胡氏之誤也。曰摭言所載，今本摭言則無之。

此劇意義，在何以使封面如死灰？曰「不喜人聞」，謂人人聞之不喜；使其不喜，與使其面如死灰，於義則一。蓋其事有特殊之諷刺作用在，初非故意演一尋常悲劇，以敗嘉賓之興而已。從太

平廣記所載揣之，蜀人所以作如此一番布置，務令封使難堪者，殆存公私兩面之作用在：封輕佻，妄自尊大，強人所不能，挫辱人至再，不近人情；用就其所矜誇之「大朝音律」，作意外之表演，俾山民及爲山民之長者，皆得因此而大大吐氣！——此私一方面之諷刺，較爲明顯。其次：朱梁篡唐，暴亂而已，殊無治道可言。一時生民塗炭，實完全由「大朝」之暴亂致之，「大朝」何得而聞！封使但知以威臨下，從來不爲「大朝」反省，就當時地方百姓眼中看來，乖戾實集於彼一身，宜乘機有以懲之！故編劇者取其謅爲辭瑞之音者，反注以民間之哀傷疾苦，甚至怨毒。聲辭盡情，而形容盡致，全在所謂「及其貧苦之意、不喜人聞」及「敍其勤苦拾麥之由」等情節中，以促封警覺，封於是公私交愧，無地自容，乃至面如死灰。在今日所傳說唐五代之許多諷刺劇中，設計之工，場面之熱，效果之強，意義之正，除成輔端「旱稅」，與蜀優人劉闢責買二劇外，想像中殆無逾於此劇者。

又從此劇之情形，可以想見下列各點——

（一）此時戲劇，由編至演，所具之眞實性甚強！對的放矢，無所虛發。

（二）脚本雖出於臨時之需要而編，但似此題材、就貧民生活之苦痛作特寫者，又何嘗不具有永久性，雖千百遍演之，何妨！足證王考謂戲劇演時事者便無永久性之誤。

(三)唱辭代言，並非敘述。

(四)在賓禮之中，當筵張樂，先演熱事參軍戲，以取笑樂，次演特編之歌劇，爲主要節目，亦可略見一時之規制；可與宋雜劇分豔段、正雜劇及雜扮三節者比較。

(五)中朝音樂，不盡爲地方所習。雖創調早在百餘年前者，湘南蜀西，比較偏遠，仍未傳及。觀白居易謝曹供奉寄譜(代琵琶弟子謝女師曹供奉寄新調弄譜)云：「琵琶師在九重城，忽得書來喜且驚！一紙展看非舊譜，四絃翻出是新聲。……」方干江南聞新曲等詩，詩云：「席上新聲花下杯，一聲聲被拍聲催。樂工不識長安道，盡是書中寄曲來。」知新聲創製，多在長安，苟非有心傳遞，亦難望其自然遠播也。

(六)麥秀兩岐之音調，必有穎異逾常之處，然後乃邀封氏之特賞，不惜伸之以成勢；若其終以此而取辱，初非其所及料。然而此曲已因之不朽矣！

(七)一遍唱徹，衆已盡記，唐人描寫音樂之造詣者，神乎其說，每每如此，當難盡信。然在此事之情勢中，苟非於一遍唱徹後便能強記者，將無以發生作用。因以使節之尊，教樂工習歌曲，必不能如曲師之授弟子，反覆指陳不已也。蜀中得訊，能於倉卒之間，編劇、製辭、習歌、上演，一一妥善，而終於達成任務，亦可反映此時優伶之技術水準並不低。

「麥秀之歌」，原爲箕子弔殷墟而作，見史記。麥秀兩岐之異，前人原認爲祥瑞。後漢書張堪傳：

「瑯爲漁陽太守，百姓歌曰：『桑無附枝，麥穗兩歧，張君爲政，樂不可支！』」拾麥子調，雖於同時有之，應出於民間，與前調一樂一苦，應是兩種不同之聲情。崔記所列曲名，原兼備宮庭曲與民間曲兩方面之來源也。拾麥子曲與此劇情，似尤爲吻合。近人編中國俗曲總目內，載濟南「潘金蓮拾麥子」小曲，開端爲七言平韻長篇，正文未見。與唐曲唐劇，有無淵源，俟考。麥秀兩歧之五代傳辭，去唐調或不遠；惟內容已從稱頌祥瑞，淪爲描寫淫豔，中間必經過不少之演變，足證其創調時期已古遠矣。詞譜卷十四認爲此調句短韻促，無他首可校。王灼所謂「與今曲不類」者，覺不傳。唐鄭繁等，有麥穗兩歧詩，與樂曲無涉。

附錄

【麥秀兩歧調格】涼簟鋪斑竹，鴛枕並紅玉。臉蓮紅，眉柳綠，胸雪宜新浴。淡黃衫子裁春縠，異香芬馥。羞道交回燭，未慣雙雙宿。樹連枝，魚比目，掌上腰如束。嬌嬈不禁人拳跼。——尊前集，和凝作。

十五、灌口神隊

灌口神隊，乃五代之武劇也。四字不似後人之戲劇名，而有若舞隊名。但資料所及，斷其配合音樂、歌曲，並非百戲中之武伎，故收爲戲弄。宋張唐英蜀檮杌下——

廣政……十五年六月，朔，宴，教坊俳優作灌口神隊，二龍戰鬥之象。須臾，天地昏暗，大雨雹。明日，灌口奏岷江大漲，鎖塞龍處鐵柱頻撼。其夕大水，漂城，壞延秋門。深丈餘，溺數千家。摧司天監及太廟。

清陳鱣續唐書二六後蜀世家所紀，與此略同，而謂「廣政十五年公元九五二年。……夏，六月，乙酉，朔，大宴羣臣，教坊優人作灌口神隊二龍之象」。一則曰「神隊」，而二龍相鬭，一則曰「墜二龍」，是神與龍鬭：皆戲中所宜有之情節也。此戲當演灌口二郎神率天兵天將，收伏二龍，並穿插二龍之互鬭。既爲孟昶君臣宮廷宴饗間之所賞，其戲劇規模定不在小，特從未爲人認爲戲劇耳。蜀檮杌下又先載明德二年七月，閬州大雨雹……女巫云：「灌口神與閬州神交戰之所致。」此亦劇之所由始也。

二郎神曲名，早見於崔記。其曲調之創始，顯然託於故事，可能即爲此戲所採用之曲調，亦可能在此戲之前已用於戲劇。後來宋柳永詞有二郎神，南曲商調有二郎神近，二郎神慢，二郎賺，當爲唐曲之遺音。而宋官本雜劇內，有二郎神變二郎神，金院本內有二郎神變二郎，開端曰「二郎神」，乃曲名；曰「變」云云，乃故事。孤本元明雜劇內，有明鈔內府本灌口二郎斬健蛟劇。題目正名曰「眉山七聖擒妖怪，灌口二郎斬健蛟」，本於五代劇灌口神隊無疑。關於灌口二郎之故事及其在元劇中之演變，馮沅君古劇說彙內已有詳考，茲不引述。

廣政十五年成都大水，殆爲偶合之事。所謂「須臾」、「明日」，竊以爲未必可靠，或因史家迷信之心理附會如此耳。揣其意，似在責備演此劇者耽玩無度，褻瀆神靈，致興災異，殃及人民；未免主題不分，存心嫁禍，大足爲此類神話戲劇發展之障礙。信如所言，在此年水災以後，凡有關二郎神之戲，蜀中豈即無再演之望乎？則又知其不然。蓋唐代風氣，戲弄之中本來無所忌諱，至五代而猶承襲未替；除非事出有故，遭統治者之壓抑，不然，則記載人之封建思想爲祟，欲強調所謂「鑒戒」，故意如此點染耳。近代川諺，對舉動艱難者，猶指爲「二郎神拿孽龍」，蓋從川劇拿孽龍來。川劇中有此，其源甚遠，亦可證明類此灌口神隊之戲一直未廢耳。

灌口神之服裝儀仗，向爲五代時蜀人之所習知。如蜀檮杌下云：

> 乾德……二年，八月，衍北巡。……旌旗戈甲，百里不絕。衍戎裝，被金甲，珠帽，錦袖，執弓、挾矢。百姓望之，謂如「灌口神」。

續唐書二五及蜀世家用其說。百姓此種認識，除從廟內之神像及小說內之渲染移來外，應更從當時看演此等戲劇中得來。則又說明類似本劇之戲弄，民間固普遍有之，特規模不能與宮廷比耳。

至於當時之武劇，初將百戲中之角觝採入演故事中，使超出百戲範圍之上。其技擊之勇猛程度，亦可從蜀檮杌下卷所載廣政三年事見之——

六月，教坊部頭孫延應王彥洪等，謀爲逆。延應，趙廷隱之優人，以能，選入教坊。有尼謂曰：「君貴不可言！」至是謂其徒胡圭曰：「今苦竹開花，侯侍中家馬作人言，銀鎗營中井水湧出，地又數震，此叛亂之兆也！」構得十二人，期以宴日，因持仗爲俳優，盡殺諸將，而奪其兵。爲其黨趙廷規所告，盡擒而誅之。

以十二人持仗爲俳優，即謂以十二人持兵杖爲武戲也。在孫延應意中，表面先認眞搬演武戲，霎時間，出不意，作突變，所發威力，便足盡殺在場觀衆中之諸將領，而脅伏其軍，迫令從亂。此項計劃，誠覺幼稚，即使事前無人告發，亦未必果能成功。然當時武劇中所演戰鬭之激烈，甚至習慣用眞刀眞槍，均已於此段記載中，充分反映。孟昶宮中演灌口神隊之武劇情形爲如何，觀乎此，當不難想像矣。近人一面強調漢代角觝戲之盛，至唐猶佔重要地位；一面又爲宋代有關伎藝之豐富記載所包圍，以爲舉凡後世戲劇中所有，一一悉昉於宋。如孫楷第傀儡戲考原據夢華錄云云，便曰「今之武戲相打，其作始必仿宋之百戲」。是知宋有百戲，而不知漢有角觝也。本書指出五代戲中灌口神隊情節，及蜀優武打之造詣如何，應使研古劇者能跳出宋代伎藝資料之包圍。齊如山中國劇之組織曰：「中國劇處處都講摩空，惟交戰一事，乃是近百餘年來纔盛行者，所以近於實寫。」既曰「近百餘年」，當然不知有唐宋，無論兩漢，其說顯然更紕！

十六、劉闢責買

劉闢責買戲，編排成熟以後，未能演出；內容與伎藝，屬何種性質，均不詳。但知爲特意設計，在軍政首要，定難賀功之第一次宴會中，作盛大表現之劇，內容應甚豐富，伎藝當亦精彩，必非等閒之伎耳。玆姑屬在科白一類，俟考。又因其有當時原定之戲名，而劉闢已可算歷史人物，「責買」則爲當時廣衆蜀民之疾苦所關，其產生時代復在中唐，——有此種種原因，故此戲與成輔端之「旱稅」，已成爲唐代時事諷刺劇中之兩大典型。玆從科白類之十九劇中，特爲提出，作此章專題敍錄之最後一劇。

宋王讜唐語林一政事門云：

> 韋皐薨，行軍司馬劉闢……舉兵，拒鹿頭關，下蜀。蜀帥李康棄走。上敕宰臣選將討伐。……命（高崇文）爲川西行營節度使。……入成都日，有若閒暇。命節級將吏，凡軍府事無巨細，一取韋皐故事。……舉酒與諸公盡歡。俳優請爲劉闢責買戲，崇文曰：「闢是大臣，謀反，非鼠竊狗盜，國家自有刑法，安得下人輒爲戲弄！」杖優者，皆令戍邊。

按劉闢於舊書一四〇、新書一五八均有傳。高崇文入成都，事見通鑑二三七。而通鑑記事本末二一

三，亦列「憲宗平蜀」一事。韋皋死於順宗永貞元年公元八〇五年。八月。明年，憲宗元和元年，正月，高崇文出師；三月，收東川，九月，入成都。此戲編成，欲演未演，在公元八〇六年，與西涼伎恰恰同時。白居易「新樂府」自題，作於憲宗元和四年。而早於樊噲排君難之演出者，凡九十五年。

「責買」二字，在各種版本唐語林內並同，但未知出處；或係「貴買」之訛。茲姑照「貴買」論之如次，俟得「責買」之的解後，再為改正。唐沈既濟任氏傳奇曰：任氏曰：「馬可鬻矣，當獲三萬。」鄭子乃賣之。有酬二萬，鄭子不與。一市盡曰：「彼何苦而貴賣？此何愛而不鬻？」「貴買」乃以高價買入，晉時已有之。晉書一一四王猛傳，謂猛「嘗貨畚於洛陽，乃有一人貴買其畚，而云無直。自言『家去此無遠，可隨我取直』」。猛利其貴而從之」。此種貴買，乃損己利人之好事，與此戲用意不合。又唐代有「和糴」制，一稱「貴糴」，於穀賤傷農時，由官用貴價糴入常平倉。如文宗開成元年，度支者請「貴糴便農」，謂度支貴糴六十，百姓僅得二十五，餘利歸商徒，不能便農；請以度支貴糴錢充百姓之一年兩稅，而直接令輸若干粟麥，不經商徒之手。此亦福國利民之好事，與此戲用意亦不合。北史三十盧玄傳，述盧潛為揚州刺史時曰：

天統武平中，徵稅頗雜。又高元海執政，斷漁獵，人家無以自資。諸商胡負官責息者，宦者陳德信縱其妄注淮南富家，令州縣徵責。又勅送突厥馬數千匹於揚州管內，令土豪貴買之。錢直始入，便出勅，括江淮

閒馬，並送官廐。由是百姓騷擾，切齒嗟怨。

此種貴買，乃官物定貴價，以責民買，完全掊衆入私、剝民入官之舉，庶幾近於劉闢之所爲矣。

唐代「貴買」之制雖不詳，若類此掠奪或剝削之罪行而較爲衆所習聞者則甚多，如白着、宮市、和市、和買、和雇、和糴等皆是。玆就德憲兩朝尤著，而與劉闢之「責買」或「貴買」內容應較接近者，酌述和糴與和市二端，以見其概。和糴，本與上述之「貴糴」同義，好事也；顧封建統治者向於極美之名目下，肆其極惡之罪行！此事武后證聖時已見，至玄宗朝，病民之說乃大著。郭湜高力士外傳謂「牛仙客取彭果之計，首建和糴，數年之中，甚覺寬貸」。但力士諫玄宗則曰：「和糴不停，即四方之利不出公門，天下之人盡無私蓄，棄本逐末，其遠乎哉！」至中唐，害愈熾！通鑑二三二載新店民趙光奇對德宗問曰：「云『和糴』，而強取之，曾不識一錢！」舊書四八及新書四三食貨志，均謂憲宗即位之初，和糴害民。舊書十六穆宗紀：「長慶元年二月戊申，罷京西京北和糴使，擾人故也。」此時有白居易論和糴狀，言之最爲痛切！和糴本應「官出錢，人出穀，兩和商量，然後交易」。若事實則「令府縣散配戶人，促立程限，嚴加徵催。苟有稽遲，則被追捉，迫蹙鞭撻，甚於稅賦。號爲『和糴』，其實害人」！

至於和市，乃向稍遠之地，按率配派，同一強奪；特較之宮市，近在京都市衢白手搶劫者，

略勝一籌耳。新書食貨志曰：「復有進奉宣索之名，改『科役』曰『召傭』，『率配』曰『和市』，以巧避微文。」睿宗時，韓琬上書卽曰：「今和市顓刻剝，名爲『和』，而實奪之！」德宗時，有禁和市詔，（全唐文五二。）其事件乃「宮內及諸廚冬藏菜」，本應由司農寺生產「自供」，而竟不然；「配京兆府和市」，向百姓宣索，致使事態嚴重，始發禁詔。顧禁詔果有效乎？曰：從來具文，掩人耳目而已，有陸贄集中前後諸制可作鐵證。陸集載貞元改元大赦制、明年冬至大赦制、二年平李希烈之亂優恤畿內百姓制，及九年冬至大赦制，無一次不「德音」在耳，或曰凡因和市、和糴、欠百姓錢須淸償；或曰以後對和市、和雇，須先給價；或曰此後和市、和買，一切並停。同一內容，而前後諸制中，重複不已，何歟？前者所言未行，始有後者之複述，蓋每次所言，皆有名無實，從不兌現耳。吳曾能改齋漫錄曰：「『和買』二字見孔穎達左氏正義。昭公十六年：『晉韓起聘於鄭。宣子有環，其一在鄭商，宣子買諸賈人。旣成價矣，商人曰：必告君大夫。』子產曰：今吾子以好來辱，而謂敝邑強奪商人，是敎敝邑背盟誓也。』穎達云：『上稱買諸賈人，則是和買，而子產謂之彊奪者，韓子以威逼之，其價必賤，故商人欲得告君大夫，子產知其非和買，故云然也。』」孔氏提出「和買」之對面乃「彊奪」，卽以賤價彊奪，殆遲唐代當時「和買」而言。買賣雙方同意者謂之「和買」，正因「和買」其名，而彊奪其實，此種不平必在「一切並停」中。

綜上所述：和糴、和市，應即「貴買」之內容，而率配、嚴催、追捉、鞭撻，或即「責買」之解釋。此戲之情節與所揭發者，必不離開當時之現實；而劉闢對於蜀人所以施掠奪者，最低限度，必又不外上述之種種。然論當時之全面情況，劉闢在成都短短幾年中所爲者，正是德順憲穆四代在長安之所已爲，又何能以此專責劉闢？尤其長安政權既已率衆惡之先，集衆惡之成，更何從以此科其外藩如劉闢者之罪乎！上之刑法既不能申，下之俳優在誅伐方面，乃不得不有以代，倘何從說「國家自有刑法」，不需要「下人」之爲「戲弄」歟！

夫闢之禍蜀，初不止於經濟上責買一端而已，可斷言也。循此劇之原名，乃覺編劇人欲使劉闢戲劇化，而獨取責買一端作主題，必非偶然；正明示闢之惡，蓋以經濟上之敲剝爲其重點，餘皆圍繞此點以發展耳。蜀民之遭荼毒，當亦以經濟上被敲剝爲最慘酷！惟憲宗宣布闢罪狀之詔令中，並未明白及此，先祇曰「因虛搆隙，以忿結讎，遂勞三軍，兼害百姓。……輕肆攻圍，擬圖吞併」；全唐文五六討劉闢制。後亦曰「誑惑士伍，圍逼梓州，誘陷戎臣，塞絕劍路。師徒所至，燒劫無遺；干犯之辜，擢髮難數」！招諭劍南諸州詔，同前五九。足見唐室對於闢之觀察，顯與此劇之作者不同：一則從百姓及身痛苦出發，彰其大惡，首在經濟；一則代表長安政權，注重順逆，避開經濟上之禍民不提。

顧劉闢者，韋皋生前之重要爪牙也。史家對皋之品評，新、舊書相去似遠而實近。新書一五八

皋傳曰：「自以侈橫，務蓄藏之，故劉闢階其厲，卒以叛。……皋務私其民，列州互除租，凡三歲一復。皋沒，蜀人德之。」甚至謂蜀民見皋像輒拜。舊書一四〇皋傳則曰：「皋在蜀二十一年，重賦斂，以事月進。舊書四八食貨志上，謂「韋皋劍南有日進」。卒至蜀土虛竭，時論非之。其從事累官稍崇者，則奏為蜀郡刺史，或又署在府幕，多不令還朝，蓋不欲洩所為於闕下故也。」一曰「除租」，一曰「重賦」，雖顯然矛盾，但若驗之「侈橫」與「月進」，則不矛盾矣。且羈留從事，不令還朝，恐洩所為，新書亦有明文；更合以「務蓄藏」之語，可知皋之所為不可告人者太多！不得不偽為恩澤；私其民，適所以自私耳。使果遺愛在民，方自矜之不遑，又何用多方面苦心蓋藏，求其不洩乎？因知新書所紀，有眞有偽矣。通鑑二三六亦稱皋「在蜀二十一年，重加賦斂，豐貢獻以結主恩，厚給賜以撫士卒」。憲宗斥劉闢詔有云「因元臣之蓄聚，恃庸蜀之江山」，元臣蓄聚，顯指韋皋之積儲財富。責買之惡迹，料是闢在皋生前所為，實皋之惡也。新書一四六李吉甫傳，吉甫論李錡事，嘗曰「昔韋皋蓄財多故，劉闢因以構亂」，言之最切！皋以順終，闢以逆敗。蜀人不便彰皋之惡，遂以之屬闢。此戲當時倘得演出，蜀人孰不知其事之底蘊者，必可大快人心！一洩二十一年之積憤。故劇寫闢之責買敲剝，不過表層，若其裏層，乃暴皋之聚斂掊剋耳。

但皋與長安政權能於一體，故長安縱為鷹犬，以利其月進，至於二十一年之久；闢不受長安羈

靡，斷其月進，遂立遭翦伐。使闢當日亦甘為鷹犬者，憲宗早有寧息之意，必不為已甚。在闢果得保全祿位，其禍蜀之久與酷，可能與臯等，長安亦必同樣縱之也。可知在此劇作者之意識中，亦即在蜀民之心目中，視闢於軍事政治上之順逆，並無何敏銳感覺；所惴惴不寧者，乃來日方長，長安之治蜀，究竟仍繼續其聚斂掊剋與否，仍維持其放鷹縱犬與否耳。然則謂此劇暴臯之惡，雖已進一步，尚未入腠理，若探其主題深處，正在蜀民怨唐之政，百餘年來，一貫水火耳！且責買或貴糴一類粃政之病民，如上所言，既與歷朝之白着、宮市、和市、和買、和雇、和糴等，初無二致，當時必不僅臯劉在蜀如此，早為天下諸鎮使節普遍殃民禍國之共同現象，正朝廷在百姓面前十分避忌，諱莫如深者。高崇文從長安來，一見此劇以「責買」為題，必深惡其為暴露，為干犯，為抵觸，始託辭於需國法不需戲弄，而嚴拒之。不然，崇文以武力戡闢兇，此劇之作者以演員、以藝事彰闢惡，彼此宗旨正同，立場全合，在崇文縱不引為忠義而褒獎之，亦何至杖之、戍之，直接為闢洩憤乎？凡此豈果為闢乎？亦果為臯乎？曰：皆否，蓋所以為唐室粉飾蓋藏，為自己希榮固寵地耳，初非於其正所撻伐、爭取立功之對象劉闢，有何愛惜也。成都已破，國法既申，慶賀筵間，何傷戲弄！此固唐代風氣所許，從無戲弄足妨國法之說。「鼠竊狗盜」亦何嘗不在國家刑法當繩之列！而戲弄之為諷刺匡正，又豈僅以「鼠竊狗盜」為限，勿論古訓或唐制，果如此乎？崇文之辭固遁極、謬極矣！使此

劇易其主題，不曰「劉闢責買」，而曰「劉闢稱兵」，或「劉闢造反」等，避開唐室經濟病民之罪惡，祇隨同主帥，一味強調闢在軍事政治方面之叛逆，料必能邀崇文之贊許，而得以演出，更無論杖戍一層。惜乎編劇人當時未曾體會及此。舊書一四七杜黃裳傳，謂有吳湊者，曾於崇文處，納賂四萬五千貫，致杜。又一五八武元衡傳：「高崇文既發成都，盡載其軍資、金帛、奕幕、伎樂、工巧以行。」新書一五二同。據此，崇文之爲人可想。其入蜀以後，存心掩皋之罪與闢之兇，非不可能。

中唐有成輔端作「旱稅」之戲，辭數十篇，痛申百姓疾苦，揭發統治者之罪惡，致作壯烈犧牲，在我國戲曲史上，已覺光芒萬丈。乃西蜀無名之劇作者、導演者與演員，復合力有此「責買」一劇，雖終未曾演出，已爲唐代戲劇、中國古劇，又放一異彩！此劇能反抗橫暴，反抗敲剝，準備在統治者之一班代表人前，趁其志得意滿之際，作當頭棒喝，爲千萬被災害人大聲呼籲，其氣魄、眼光，精神、手腕，豈一般戲劇中所曾見！其未曾演出，誠當時社會之不幸，亦我國戲劇史上一遺憾！然若深深體驗其所以不能演出之由，並就此劇之本身以言，實較一般能於演出之劇，意義益大，而價値益高！夫社會上亦何貴乎有戲劇？戲劇所負之社會使命究竟何在？後來宋金元明清諸代之戲劇，誠然發達，且較完善矣，但在爲民口、爲民鐸之一意義與價値上，有若「旱稅」與此劇者，究有幾本？倘謂唐代三百年無戲劇，倘謂唐代新撰自製之劇，必遠俟唐祚將移之際，始有一樊噲排君

難而已者，請正視已知之事實。當第九世紀之初，我國何以獨能同時產生「旱稅」、西涼伎、劉闢責買、麥秀兩歧之諸劇？宜悉心研討，或考其伎藝，或體其精神，爲先下一轉語來也。吾人對於當時因「旱稅」與此劇而直接受壓抑、遭迫害、被杖、戍邊之無名英烈，設若傾心同情，致其敬慕者，則於唐代之戲劇，尤非首先端正心理，捐棄成見，搜尋資料，虛衷研求不可。

闢爲人乖誕。新書傳謂「闢以術家言，五福太一舍於蜀，乃造大樓以祈禳」，不過愚騃而已。至舊書傳曰：「初，闢嘗病，見諸問疾者來，皆以手據地，倒行入闢口，闢因磔裂食之。惟盧文若至，則如平常，故尤與文若厚。竟以同惡俱赤族，不甚怪歟！」新書亦有此語。全唐文七二四韋乾度駁房式論議，揭發式曾以夢怪語闢曰：「昏病之中，見公爲上相，盧文若爲侍郎，儀衛甚盛，富貴極矣！」闢大喜，遂申號令，自以爲神授，非人力。說與史書資料相類。明陳繼儒珍珠船一：「劉闢得心疾，人自外至，輒欲吞之。同府崔佐時肥碩，闢據地而吞。」據其說，一若闢果食人者，誠不足信，然其爲人之乖誕則可知。善食人者，不賴手磔口吞也，但厲行「責買」，則百姓皆魚肉，自膏腴歸我，而枯瘠在人矣！類此戲劇化之材料，原編劇中，或者亦曾取資點綴，用附記之。參看上文「旱稅」引白居易杜陵叟末二句。

十七、科白類諸劇

所謂科白類之劇，已如前章辨體內第三種分類及參軍戲兩節所云。此類戲劇資料，大體在優語之著錄中。王國維優語錄列唐五代十一事，王考內另見四事；其中為戲劇者，有十事。茲加增輯，稱優語集，列唐四十二事，附八事，內為戲劇者僅十三事；列五代二十八事，附二事，內為戲劇者僅八事。優語集體例：凡見原語者，列正篇；凡祇見其事，未見原語者，列附錄，所謂附八事、附二事者，皆是。——合得二十一劇。唐之十三劇內，「旱稅」及「弄孔子」均有歌曲，已敍入歌演類；故屬此類者，十九劇而已。

標題或劇名	時代	演員	是否諷刺	是否滑稽	是否參軍戲	是否演假官	備註
一、繫囚出魃	玄宗	優人	是	否	是	否	
二、新指天子	肅宗	倡優	是	未詳	未詳	未詳	俳中戲
三、假官之長	肅宗	阿布思妻	否	是	是	是	參軍椿
四、譏朝政	德宗	倡優	是	未詳	未詳	未詳	

五、侮李元諒	德宗	優胡	是	未詳	未詳	未詳	優胡戲
六、劉闢責買	憲宗	俳優	是	未詳	未詳	未詳	未演出。
七、療妒	宣宗	樂工家僮	是	是	否	近似	可能兼有樂、歌、舞，生、旦、淨、丑俱備。
八、忤龐勛	懿宗	優人	是	未詳	未詳	未詳	
九、三教論衡	懿宗	李可及	否	是	是	否	
十、朱相非相	昭宗	穆刀陵	是	否	否	否	弄婆羅門
十一、病狀內黃	昭宗	俳優	是	是	是	否	滑稽半在戲劇之外。
十二、徐楊合演	梁末帝	徐知訓楊隆演	未詳	未詳	是	是	徐爲參軍，楊爲蒼鶻。
十三、掠地皮	梁末帝	吳伶人	是	是	是	近似	
十四、焦湖作獺	梁末帝	吳伶人	是	是	或是	是	
十五、劉山人省女	唐莊宗	李天下父子	是	是	否	否	劇中人有原非演員者。
十六、侯侍中來	晉高祖	楊于度及猴	是	是	是	否	

十七、以王衍爲戲	晉高祖	後蜀俳優	是	未詳	未詳	是	
十八、自家何用多拜	晉出帝	李家明	是	否	否	否	老生、老旦、小生、小旦雜陳。
十九、五縣天子	晉出帝	南唐伶官	是	是	未詳	未詳	

茲用優語集內所定之標題，就各劇內容種種，列表如上；以便稽考。內「假官之長」已見前章參軍戲內；劉關責買已專題敘錄如上；「侯侍中來」已見前章猴戲；尚餘十六劇，乃本節所當述者。此表並顯示十九劇中，不諷刺者有十分之一，不滑稽者至少六分之一。此二點說明對唐戲分類如用「滑稽戲」名稱，不能該括。表內顯然爲參軍戲者僅三分之一強，顯然非參軍戲者在五分之一以上；其顯然演假官者至多五分之一，而顯然不演假官者，將及三分之一。凡此種種，皆足爲前章參軍戲節諸說之證，亦即王考論「滑稽戲」之所當修正者也。——此表作用，有如此者。

除表內所見及諸劇敘錄所見外，更有三點，宜於此預陳：一曰：前章謂參軍戲或科白戲乃古俳優之最高發展，首章正名又謂唐代正式戲劇之前身，有一種「戲劇行動」，介乎俳優與科白戲之間，而變化痕迹，依然遺留。此事殊堪研究，有其特例，曰「縱民稼穡」，見附載五代優語。敬新磨

欲乘機諫莊宗畋獵，乃集合衆人之言語行動，以完成其俳優作用，顯然介乎俳優與優戲之間，說詳下文（十五）「劉山人省女」。二曰：類此十九劇，在唐五代三百餘年間，朝野所演，難以數計！乃初步鉤稽結果，僅此戔戔，要不過實際所有之百一而已。設若以爲一切止於此，除此而外，唐五代便不復更有科白類戲，或載籍中便不復更有此類資料，則大錯特錯！過去四十年，對於王考、王錄（優語錄）卽不免此種過度信任。參看前章參軍戲論滑稽諷刺。三曰：普通俳優或科白戲，在往籍中之敍述，都偏重表示諷諫，文字大抵簡單：或僅見其事，或表明義理而已，鮮有爲戲劇之流傳，詳其伎藝情況，首尾具體，表裏兼至者。若以爲當時諸劇之演出，原卽非常簡單，是又兼中主觀客觀太過之弊，有如首章去蔽節云云，爲治古劇者所不取也。周史四十一頁以優諫代優戲，顯然不合。因此，在附載優語之中，如「冷熱相激」、「阿與我死也」、「最藥王菩薩」、「見屈原」四條，若詳玩其內容，亦均有已爲優戲之可能，堪補表內所列十九劇之不足。優語與優戲，因早期記載一貫疏略，有時實難於判別，終不可被蒙蔽耳。

（一）「繫囚出魃」——此戲天中記題曰「旱魃戲」，事見通鑑二一二開元八年正月間——

侍中宋璟，疾負罪而妄訴不已者，悉付御史臺治之。謂中丞李謹度曰：「服，不更訴者，出之；尚訴未已者，且繫！」由是人多怨者。會天旱，有魃，優人作魃狀，戲於上前。問：「魃何爲出？」對曰：「奉相

公處分。」又問何故。魃曰：「負冤者三百餘人，相公悉以繫獄，抑之，故魃不得不出。」上心以爲然。

按新書一二四宋璟傳，謂「璟爲宰相，務淸政刑」。此曰「疾……姦訴」，豈卽所以「淸政刑」者歟？此戲以一人扮魃，與另一人問答；此另一人在劇中是何身分與服裝？未詳。要不必爲假官始可作問答也。旣一問一答以見義，當然爲參軍戲之規制。此戲取材，若如上所云，乃直用時事，直陳意旨，毫無假借，並不得謂之諷刺。周史曰「其直言敢諫，實亦不讓當時言官」。旣爲直諫，當與諷刺有別；特託於作魃之舉，使稍戲劇化，頗耐人尋味耳。再就魃之形象與說白衡之，甚爲嚴肅，並不含有滑稽意味。故此戲旣不能謂之諷刺戲，亦不能謂之滑稽戲，惟有「科白戲」一名爲切當。

王考僅據此劇一例，遽曰「知此種滑稽戲始於開元」，其不可信，已如首章去敝節所論。惟科白戲在初盛唐時，實已普遍流行，具詳首章各節；而今僅能舉得一例而已，文獻湮微，至於此極！可爲歎息。舊書九六宋璟傳，載璟子渾恕等均無行，而「兄弟盡善飮謔，俳優雜戲」。所謂「俳優雜戲」，原包含甚廣，首章盛唐節已指其中有歌舞戲，若此等科白戲，或亦在其中。讀通鑑者，甚且懷疑「戲於上前」以下問魃之語，乃玄宗所問，認魃戲不過跳舞而已，原不成爲戲劇，則請先就宋璟諸子所善之「俳優雜戲」平心考量，究是何伎：俳優跳舞而已歟？抑果爲戲劇？此層據首章盛

唐節之論「雜戲」，已得解決，上項懷疑，應不復存在。

（二）「斬指天子」——新書一三六李光弼傳，述肅宗至德二載光弼守太原，史思明以十萬衆攻之，光弼用擺石車，思明用飛樓臨城。「思明宴城下，倡優居臺上，斬指天子。光弼遣人隧地擒取之，思明大駭！徙牙帳遠去」。舊書思明傳謂思明本好伶人，寢食不離；新書傳謂「思明愛優諢」。此臺上所爲，應有所扮演，不止普通俳優而已。左傳莊公十一年，「宋公靳之」。注：「戲而相愧曰『靳』。」新書曰「斬指」，應謂戲侮，與下文（五）「侮李元諒」，情形正同。新書一五五渾瑊傳，謂朱泚在奉天城外，據乾陵下瞰城，翠翟紅袍，宦人趨走，宴賜拜舞，「又縱慢辭，戲斥天子」。一「戲」字可注意，與此事亦相類，附記於此。

（三）「假官之長」——已詳前章參軍戲節，論「假官」內容。

（四）「譏朝政」——戲在德宗建中四年。公元七八三年。此年正月，李希烈陷汝州，顏眞卿奉命往汝宣諭。舊書一二八眞卿傳曰：

> 希烈大宴逆黨，召眞卿坐觀，觀倡優斥譏朝政爲戲。眞卿怒曰：「相公，人臣也，奈何使此曹如是乎！」拂衣而起。希烈慙，亦呵止。

新書一五三眞卿傳，述此較簡：「希烈大會其黨，召眞卿，使倡優斥侮朝廷。眞卿怒曰：『公人臣，

奈何如是！』」拂衣去。希烈大慙。」太平廣記三二引仙傳拾遺，亦謂「希烈因宴其黨，召眞卿坐觀之。使倡優譏朝政以爲戲。眞卿怒曰：『相公，人臣也，奈何使小輩如此！』」容爲史書所本。——以上史文，皆云使「倡優」爲之，乃在戲中。舊書一四五李希烈傳曰：「希烈既見眞卿，但肆兇言，令左右慢罵，指斥朝廷。」新書二二五希烈傳曰：「希烈見眞卿，傲倨不臣，勅左右詈侮朝政。」則均謂「左右」所爲，應在戲外矣。大概左右之慢罵詈侮在先，繼之以倡優戲弄，恣意斥譏。四傳所載，雖兩種情形，實相承而不相抵。當時戲中表現，乃使眞卿坐觀，不僅坐聽，自須有設計編排，不同但肆兇言者，信口開河而已。當時之情節、脚色、科白如何，均無可考。若就眞卿「奈何如是」四字揣之，恐不免淺露粗率，於義、於伎，皆無足取。然此戲之目的，原在挫沮眞卿之嚴肅，結果經眞卿怒斥後，反使傲桀如希烈者大慙，亦正反映此戲之中，於長安政令之昏亂、德宗盧杞輩之罪行，必曾盡情揭露，毫不保留。眞卿於座中所能張者，僅君臣之分而已，恐難作是非之辨也。則其戲亦自有其立場與作用在，未可厚非耳。事屬俳優，史書避不著明，而渾稱「左右」，亦或有之，於李希烈傳可想。

（五）「侮李元諒」——此戲在德宗貞元元年，後於前戲兩年而已。李乃蕃將，原名駱元光，以功爲節度使。此事，史書所紀略有不同，爰並列之，以便比較——

李懷光反於河中，絕河津。詔元諒與副元帥馬燧渾瑊同討之。時賊將徐庭光以銳兵守長春宮，元諒遣使

招之。庭光素輕易元諒，且慢罵之；又以優胡爲戲於城上，辱元諒先祖，元諒深以爲恥。及馬燧以河東兵至，庭光降於馬燧，……河中平。燧待庭光益厚。元諒因遇庭光於軍門，命左右劫而殺之。——舊書一四四李元諒傳。

李懷光反，與馬燧渾瑊討之。其將徐庭光素易元諒，數嫚罵，爲優胡戲，斥侮其祖。又使約降，曰「我降漢將耳」。及馬燧至，降於燧。元諒見韓游瓌曰：「彼詬吾祖，今日斬之，子助我乎？」許諾。既而遇諸道，即數其罪，叱左右斬之。——新書一五六李元諒傳。

貞元元年八月，……駱元光在長春宮下，使人招徐庭光。庭光素輕元光，遣卒罵之。又爲優胡於城上以侮之。（注）駱元光本安息胡人，故徐庭光爲優胡以侮之。——通鑑二三二。

據史，李懷光軍中，胡人甚多。庭光用優胡戲，殊不難。以近代情形衡之，城頭表演，尙成何戲！則當知唐人之民間戲、軍中戲，大抵露天，方可容衆。此戲之主要觀衆，乃敵方兵將，欲滿足其視聽，當以城頭爲宜；且地並不仄，足敷回旋，捨此更無善策也。惟此戲要點有二：一曰嫚罵，一曰優胡。就嫚罵言，斷爲科白類，因惟科白之發展，始可遂嫚罵之願。若就優胡言，應又有常態與變態之別。優胡經常表現都在歌舞與雜技，而基於胡樂，則非所語於嫚罵矣。茲既重嫚罵，自難用歌舞，當屬優胡戲之變態。「變態」云者，若淺視之，直選用胡人，化裝，操胡語，肆詬辱而已，甚至無

故事與情節之可言，謂非戲劇也可。但若自「以優胡爲戲」，「爲優胡戲」，「爲優胡」三辭揣之，又大不然。蓋胡以語言有隔，在中國人前爲俳優調謔，事所難致，向亦無所聞。凡曰「優胡」，倘非百戲，必爲「雜戲」——歌舞戲。在百戲中，將更無以爲嫚罵；在歌舞戲中，則可以變態而表現科白。當時既欲應變方兵將之欣賞，料不至違背唐代軍中戲之一般標準，詳首章中唐節，及七章非優伶演員節。自未必如彼一貫淺視唐戲者之以爲苟簡，毫無足觀也；殆仍屬演故事之科白戲，甚且精彩，特作用有別，專在侮辱蕃將耳。在兩軍之前，曲意安排戲劇，以侮辱敵軍之主將，至傷其對種族之尊嚴，與對家族之崇敬，怨毒入人太深，庭光毋乃失計！所遭結局甚慘，宜矣。唐趙璘因話錄六：「洪州優胡曹贊者，長近八尺，知書而多慧。凡諸諧戲，曲盡其能。又善爲水嬉……。」

合(二)(四)(五)諸戲以觀，可作數點簡單之想像：(甲)中唐戲劇甚盛！必正常發展，已到一定高度後，方有此等反常之作用——或協助政爭，或關涉軍略。倘當時之戲劇猶被認作一種希罕物事，即未必有此。(乙)用戲劇洩憤，當屬下乘；惟從別一角度看：此正合乎上文所闡，「唐戲弄」、「戲劇風」、……種種之理解，亦唐戲「無限眞實」之別一表現也。(丙)唐戲於正體之外，時有變體，雖於拘執，通典所謂「變態多端」一三一頁。是，論者宜由此踺之。

(六)劉闢責買——已詳上文。

（七）「療妒」——唐無名氏玉泉子眞錄云：

崔公鉉之在淮南，嘗俾樂工集其家僮，教以諸戲。一日，其樂工告以成就，且請試焉。鉉命閱於堂下，與妻李坐觀之。僮以李氏妒忌，卽以數僮衣婦人衣，曰妻，曰妾，列於傍側。一僮則執簡束帶，旋辟唯諾其間。張樂，命酒，不能無屬意者，李氏未之悟也。久之，戲愈甚，悉類李氏平昔所嘗爲。李氏雖稍悟，以其戲偶合，私謂不敢而然，且觀之。僮志在發悟，愈益戲之。李果怒，罵之曰：「奴敢無禮！吾何嘗如此！」僮指之，且出曰：「咄咄！赤眼而作白眼諱乎！」鉉大笑，幾至絕倒。

崔在淮南，當宣宗大中初年。此戲之演員爲家僮，導演爲樂工，而編劇者實出於崔自己耳。此戲情形，反映多方面意義，玆擇擧五點——

（甲）此戲之本質，雖應入科白類，但旣曰「張樂」，則已非純粹科白而已。又曰「命酒」，復有侍妾在傍，難保不更穿插侑酒之歌舞；戲旣由樂工導演，自難免炫其所長，而有此種種也。是全戲之表現，乃兼有樂、歌、舞、科、白五事者，寖假而入全能之範圍矣。於此知唐代戲弄之實際情況，本尙自然，並不盡如吾人今日硏究中之主觀安排，以爲各類界限分明，不稍假借。凡曰歌舞類、曰科白類者，亦祇能得其大體而已。

（乙）執簡束帶，表示官人；旋辟唯諾，表示懼內。在「戲愈甚」與「愈益戲之」中，必然充

滿半皆所嘗爲，係複雜之行動表現。設若單純由雙方念白問答而已，於此戲何能見義達情，機趣洋溢？可能爲生旦淨丑，色色俱備之劇，絕非以兩種脚色爲主之參軍戲也。王考、周史等且認參軍戲限於參鶻二色而已，不能多。王考因「執簡束帶，旋辟唯諾」，遂曰「所謂參軍者爲之，而與之對待者則爲蒼鶻」，未免拘執。黃素中國戲劇脚色之唯物史觀的研究指此戲曰：「這便也是參軍戲了。」周史曰「此亦參軍戲之流」，殆皆受王考影響，而未深考之故。倘吾人手中僅持有參軍戲之一種尺度而已，別無其他，舉此尺度以逼量唐代之科白劇，遂欲悉於此類以定之，何能皆準？雖種種尺度，應有盡有，倘衡鑑未眞，猶恐厚誣古人，況以主觀代尺度乎！故僅僅參軍戲之一種觀念，不能概括唐代所有之一切科白戲。

（丙）樂工既可以敎戲，足見樂工不必以樂歌爲專業，乃兼爲優伶。惟唐人百戲與雜戲，原均歸於散樂，則優伶又有何不可即曰「樂工」！若泥於「樂工」名稱之原義，便去否定此戲所有之戲劇性，當又知其不廣矣。首章法徵(二)已列「樂工」條。

（丁）家僮發展爲優伶，應爲唐代社會中一般常態，不必節度使家方能辦。唐代多有非優伶之演員，與非職業之演戲，於此又得一明例。

（戊）此戲之設計，當出崔鉉，而託於家僮，希望解決家庭問題。可看出唐人之運用戲劇，如何

靈活與廣泛。演一本戲，等於寫一首詩，作一篇賦；即事即景，爲其本分，戲調嘲諷，無往不施；更能導諸實用，不但治國，而且齊家。由此以看宋金以下之戲劇，未免有天地不寬、生氣頓滅之感。倘言「眞實」，唐戲最矣！參看首章晚唐節，論社會作用。

唐代自高宗中宗懼內，在政治上造成篡奪以後，社會所受之影響甚大！楊弘武對高宗逕曰：「臣妻剛悍，……不敢違！」高宗幸汾陽宮，道出妒女祠，俗言盛服過者，致風雷之變，於是發卒數萬，改馳道，爲狄仁傑所譏。新書一一五。中宗時，優人以回波辭嘲曰：「怕婦也是大好，……內裏無過李老！」詳附載一優語。「妒患」，在唐代男子認爲是嚴重問題，正反映當時封建社會中婦女所深感嚴重之問題。惜至今尚未發現「反療妒」之唐戲，代表婦女之正當權益，不然，唐戲「無限眞實」之優點將益提高。此戲仍從懼內心理產生，直言有所不敢，始託諸戲諷。與下文之「劉山人省女」，同爲家庭劇，即出家庭中人演之，主題亦同，皆針對婦女而發。明汪廷訥之獅吼記，清吳炳之療妒羹，蒲松齡之禳妒咒，葉稚斐之開口笑，京戲之妒婦訣，川戲之三瓶醋等，並以療妒爲歸，然而說者皆未知有唐戲爲之本矣。是又唐戲與後世戲劇之相聯繫處。

周史謂此戲「已至完全扮演故事階段，且被模仿者即觀戲之人，唐代有此，頗爲不易！」此說前半未中，因先於此戲而完全演故事者，亦太多矣！後半亦不甚切，因被模仿者即觀戲之人，唐以

前早已有之，如蜀先主之命演「許胡克伐」，即是。詳前章參軍戲節。資料所及，反金元以後無此，倘能有，斯頗為不易耳。從眞錄「以其戲偶合」二語，可以看出當時一般戲劇之故事性何等強！

（八）「忤龐勛」——此三字與戲之本身無關，既非戲名，亦非擬名，乃說明而已。通鑑二五一及通鑑紀事本末二〇六俱曰：

唐懿宗咸通……五年，……秋，七月，佶（許）等作亂，殺都將王仲甫，推糧料判官龐勛為主，劫庫兵北還。所過剽掠，州縣莫能禦。……九年……九月，龐勛等至湖南。……丁巳，至泗州。刺史杜慆饗之於毬場。優人致辭，徐卒以為玩己，擒優人，欲斬之，坐者驚散。

蓋南詔侵安南，唐在徐泗募兵，戍桂州為備，初約三年一代，至六年猶不代，故龐等叛，北上，欲歸徐。毬場之會，多數觀衆乃兵士，確是演戲，不止賓禮儀式而已。優人致辭，至於使徐卒以為玩己，足見所致之辭，並不同於樂舞前之所有，或介紹，或頌揚，官樣文章而已；必含有諷刺作用之辭也，其為優人發於演戲中之説白可知。通鑑於「優人致辭」句有胡注曰：「致辭者，今諸藩府有大宴，則樂部頭當筵致辭，稱頌賓主之美，所謂『致語』者是也。」胡氏以宋元劇外之致語，亂唐代戲中之諷刺，不可！此戲之內容與伎藝雖無可考，但至少當為科白一類之諷刺戲。饗在露天毬場，戲當亦在毬場。觀衆露天，舞臺未必亦露天耳。詳六章戲場。龐勛軍中，曾蓄倡卒，弄傀儡，以觀人

情等，見次章傀儡戲節。合之，可見當時民間與軍中戲弄風氣均頗盛。詳首章晚唐節。

(九)三教論衡——唐高擇羣居解頤曰：

咸通中，優人李可及者，滑稽諧戲，獨出輩流。雖不能託諷匡正，然智巧敏捷，亦不可多得。嘗因延慶節，緇黃講論畢，次及倡優爲戲。可及乃儒服險巾，褒衣博帶，攝齊以升崇座，自稱三教論衡。其隅坐者問曰：「旣言博通三教，釋迦如來是何人？」對曰：「是婦人。」問者驚曰：「何也？」對曰：「金剛經云：『敷坐而坐。』或非婦人，何煩夫坐，然後兒坐也？」上爲之啓齒。又問曰：「太上老君何人也？」對曰：「亦婦人也。」問者益所不喻。乃曰：「道德經云：『吾有大患，是吾有身。及吾無身，吾復何患！』倘非婦人，何患乎有身乎？」上大悅。又問：「文宣王何人也？」對曰：「婦人也。」問者曰：「何以知之？」對曰：「論語云：『沽之哉！沽之哉！吾待賈者也。』向非婦人，待嫁奚爲？」上意極歡！寵錫甚厚。翌日，授環衛之員外職。

此事，唐高彥休唐闕史下亦載之，題「李可及戲三教」；「攝齊」作「攝齋」，「崇座」作「講座」，「有身」作「有娠」，「吾待賈」作「我待價」。除正文外，前後並有說曰：

優孟師曾，見於史傳，是知伶倫優笑，其來尚矣！其開元中黃幡綽，玄宗如一日不見，則龍顏爲之不舒。而幡綽往往能以倡戲匡諫者。「漆城蕩蕩，寇不能上！」信斯人之流也。……開成初，文宗皇帝，……有太

常寺樂官尉遲璋，……成霓裳羽衣曲，……命授尉遲璋官。……時有左拾遺竇洵直上疏，以爲樂官受賞，不如多予之金，無令溷汚淸秩。……今可及以不稽之詞，非聖人之論，狐媚於上，遽授崇秩。雖員外環衞，而名品稍過。時非無諫官，竟不能證引近例，抗疏論列者，吁！

彥休於此，嚴陳匡諫之義，並直以「狐媚」斥可及，就戲劇體裁言，正表示一著明之例：卽科白類戲，不必皆諷刺也。而王考於歌舞戲與滑稽戲之對比中乃曰：「一以歌舞爲主；一以言語爲主；一則演故事，一則諷時事。」實則所謂「諷時事」者，並不能列作滑稽戲之必然條件。盧論於唐滑稽戲曾曰：「從這幾條看來，可知當時的俳優，簡直是臺諫之流。」此條正列在盧氏所謂「幾條」者之內，惟可及之戲，究竟所諫何事？盧氏能指乎？孰能指乎？誠不可解。

三教論衡，北魏已漸，北周已盛。通鑑一三三宋明帝泰始七年，謂魏獻文帝好黃老浮屠，「每引朝士、沙門，共談玄理」。北周書五武帝紀：天和三年，「集百僚，及沙門、道士等，親講禮記」。四年，「集百僚、道士、沙門等，討論釋老義」。建德元年，「集羣臣，及沙門、道士等，帝升高座，辨釋三教。先後以儒教爲先，道教爲次，佛教爲後」。北史十略同。又三十一韋夐傳：「武帝又以佛、道、儒三教不同，詔夐辨其優劣。夐以三教雖殊，同歸於善，……乃著三教序奏之。」法苑珠林一〇〇著錄笑道論三卷，乃佛家嘲道家之論。謂「周朝武帝敕前司隸毋極伯甄鸞銓衡佛道二教作。」珠林五五曰：「時萬年縣人宋皎裝黃，但見甄鸞笑道之處，並改除之。」續高僧傳二三載鸞書三卷，合三十六條，用「笑三洞」之名及笑經，稱三十六部。文極詳據，事多揚激。至五月十日，帝又

大集羣臣，詳覽上論。以爲傷蠹道士，卽於殿廷焚之。唐自高祖武德時開其端。見唐會要四七議釋教。太宗幸國子學，親臨設奠，引道士、沙門、博士，相與駁難；並曾下詔曰：「朕欲敦本息末，崇尙儒宗，開後生之耳目，行先王之典訓。三教雖異，善歸一揆。」高宗時，屢召李玄植與道士、沙門，在「御前」講說經義，見舊書一八九上賈公彥傳。惟太宗又曾詔令道士女冠在僧尼之前，理由乃「朕之本系，出于柱史」；又曾詔責沙門法琳，因何「誹毀我祖禰，謗讟我先人」。武后睿宗乃先後調和其間：武后曾禁僧道互相毀謗，限其互拜天尊釋迦；睿宗詔令法事集會中，僧尼與道士女冠等「齊行並進」。——具見初唐時兩教爭衡之烈，所謂儒教，本屬超然。蜀馬鑑續事始，有「三教論義嘲謔」條：「按會要論義始於武德七年，高宗幸國學，引道士、沙門、博士，雜相駁難，久之。又嘉話錄：德宗降誕日，令三教講論嘲謔，其後累朝以爲常制。」玄宗開元十六年，悉詔能言佛、老、孔子者，相答難於禁中。有員俶者，九歲，升座，詞辯如注射，坐人皆屈，見新書一三九李泌傳。據玄宗答張九齡賀論三教批，謂「求之精義，不許游詞，用服其心，以懲習俗」。足見習俗在論三教中，皆已不免游詞。代宗大曆六年，有三教道場文，敍三教，先佛，次道，次宣聖。大曆中，李去泰曾作資州刺史叱干公三教道場文，乃地方情形也。貞元十二年四月，德宗誕日，御麟德殿，召徐岱、趙需、許孟容、韋渠牟，及道士萬參成、沙門譚延等十二人，「講論儒道釋三教。渠牟枝詞游說，捷口水注，上謂之講耨有素，聽之意動」，

舊書一三五韋渠牟傳。「大悅」！舊書一三德宗紀。曰「枝」「游」，曰「捷口」，曰「講耨」，分明析撥！許前韋參軍戲。宋俞文豹唾玉集（即吹劍錄）：「德宗每年生日，令僧道及給事中等，大論麟德殿，相與問難，賜予有差，時以爲上儀。白樂天有三教論衡。」我朝聖節升座，本於此。」在德宗，已不曾聽說書，看雜技。新書一六一徐岱傳則謂「帝以誕日，歲歲詔佛老者，大論麟德殿，並召岱及趙需、許孟容、韋渠牟講說。始三家若矛盾然，卒而同歸於善，帝大悅」！足見三家預有謀酌，預有腳本，旨在取帝大悅而已，其事自非伎藝化不可。權德輿右庶議大夫韋君集序：「貞元十二年，夏四月庚辰，皇帝御麟德殿，命通儒碩生，與緇黃上首，雜論奧賾，互相發明。繇是京兆韋君以四門博士召見。三玄六學，博辨宏大，精義且暢，宸心乃愉！」後來演變愈具體，甚且戲劇化。據白居易集所載，在麟德殿之內道場，設三高座，乃其場面也。升座者儒官原服，賜金魚袋，釋爲賜紫引駕沙門，道亦賜紫道士，乃其服裝也。僧問儒對，僧難儒對，儒問僧答，儒難僧答，儒問道答，儒難道答，道問儒對，道難儒對，然後退，乃其情節與科白也。新書藝文志載初唐之孫思邈早有會三教論一卷，宋史二〇六藝文志載陸龜蒙亦有三教論一卷，內容或不外此，則又其腳本之所本也。又韋絢劉賓客嘉話錄云：「德宗降誕日，內殿三教講論，以僧監虛對韋渠牟，以許孟容對趙需，以僧覃延對道士郄惟素。諸人皆談畢，監虛曰：『臣請奏事：玄元皇帝、我唐天子；文宣王，古今之聖人；釋迦如來，西方之聖人；皇帝陛下，是南贍部洲之聖人。』」在古今聖人之上，雖見玄元、文宣，費解。

唐摭言云：「咸通中，降聖之辰，二教論義。時陳磻叟已度為道士，以釋門引涅槃經，斥為大不敬！」儒家退出，遂曰「二教」，乃後來之變。洪邁容齋三筆題白居易三教論衡文後曰：「觀其問答旨意，初非幽深微妙不可測，知唐帝歲以此為誕日上儀，殊為可省。國朝命僧升座祝聖，蓋本於此。」如洪說，則趙宋時已「一教」獨宣矣！——事之演變有如此者。

至可及時，因利乘便，乃就現有情況，演作滑稽戲，其事固極自然。惟若辭多容少，終於俳諧而已，何以曰「戲」！勢必「設詭異之觀，戲翫之具」，韓愈諫迎佛骨語。以振耳目。如上文已述崇座分隅之景，褒衣博帶之裝者，亦祇一斑而已，尚非全貌也。隅坐發問，不必為一人；宋官本雜劇名目內，有四子打三教爨一本，疑即四人合演三教。問對之辭，亦不必為數語；升座之前，不必突如其來；問對既終，亦不必戛然而止。蓋記載扼要，雖僅於此，若搬演圓融，必不限於此耳。演員人數雖可以多，而參軍為主，終是一人，餘則次第為蒼鶻而已，其制仍是參軍之對蒼鶻。換言之，從大體看，此戲之以鹹淡問答見義，頗為分明，當亦屬參軍戲也。周史指此戲曰：「就其形式而言：一正坐，一隅坐，似即參軍、蒼鶻。且其問答亦相對待，當亦參軍戲之類。」劉大杰中國文學發展史下指此戲曰：「這種滑稽戲雖沒有歌舞，雖專以語言為主，但也可以看出是參軍戲的變形。……在組織上，卻正是兩個腳色的對立，與晚唐時代參軍戲的構成是相同的。」按羣居解頤與闕史對發問之人，明明指為「隅坐者」，為戲中人，並非戲外人，更非看戲之唐懿宗。兩家文字為著

明演出之效果，始纂敍「上爲之啓齒」，「上大悅」，「上意極歡」，此中本無可誤會之處。乃明馮夢龍古今譚概二八引此，竟改爲「上問釋迦是何人」，「上駭曰：有據乎」？「上曰：此何據」？「上曰：此復何據」？於是將代言體之「倡優爲戲」，生扭作對話體之君臣笑謔，破壞古劇，莫此爲甚！當不禁問馮氏：如此更改，果「有據乎」？「復何據也」？無怪近人葉德均論此戲曰：「祇李氏一人，引三教之言，以答問者耳，雖不妨視爲戲曲雛型，距戲曲形成尙遠也！」見葉氏與友人書。此戲乃科白類劇，本無曲，雖指爲戲曲。此中演員，何止李氏一人！可及原以善歌名，詳前章拍彈。此戲殆不用之，而以經文入詼語，影帶成趣，然後知「活孫叔敖」劇之楚莊王，上雲樂劇之梁武帝，究應作如何體會。國史補下謂李直方獨孤申叔善詼諧影帶，詳前章論合生引。舊書一四八李藩傳：「王仲舒輩好爲詼諧俳戲。」足見可及之才，固無所不能。唐代有此三教戲，或且不自可及始，但若以見於載籍者言之，規模較備而時代較早者，要不得不推此劇。故可及於此劇，雖無託諷匡正，不足比成輔端之大，但在伎藝方面，亦自有其重要性在，爲不可沒耳。

唐代此劇，實開兩宋雜劇之機局。劉氏中國文學發展史下指此戲曰：「同時這一種戲，也就是宋代雜戲之所本。」宋洪邁夷堅志支乙四載三教論衡劇，由三人分扮儒、釋、道，乃用白居易文内所見之結構，與此以一人任主角而兼述三教者異。見附錄。宋理宗時，亘瑺令馬遠畫釋老侮孔子圖，見淸褚人穫堅瓠集一引。

亦此類思想表現之一。宋官本雜劇之演三教者猶甚多，但大都爲歌劇。如三教安公子、普天樂打三教、滿皇州打三教、集賢賓打三教等是，與可及此劇不用歌者又異。另有四子打三教、「四」一作「門」。雙三教、三教鬧著棋、三教化、打三教菴字、領三教，變化甚多。金院本內，於諸雜砌類，列三教一本，或亦不歌，則與此爲近。明寧獻王朱權尙有辨三教雜劇一本。宋岳珂桯史對於用經文語影帶者，斥爲「優流侮聖言，直可誅絕」！周密齊東野語之評則曰：「其離析文義，可謂侮聖言；而巧發微中，有足稱言者焉。」二人皆士大夫輩，故頭巾氣與道學氣可掬！固知雜劇院本中，能於多演三教，可云未受宋代理學之拘鉗，頗得唐人弄孔子與三教論衡之風。另有喬三教者，唐宋均曾入傀儡戲，已略見次章辨體。若所謂「三教人」者，則與三教戲劇無關。宋金兩國，均有所謂「三教人」，其性質不明。殆與以上所云三教無關。在宋，如夢華錄十曰：「十二月，卽有貧者三教人爲一火，裝婦人、神鬼，敲鑼擊鼓，巡門乞錢，俗呼爲『打夜胡』。」金劉祁歸潛志十一目擊金亡之情形曰：「四月二十日，使者發三教醫匠人等出城。……三教醫匠人等，在靑城側，亦被剽奪無遺。俄復遣三教人入城。……五月二十有二日，會使者召三教人，從以北。」按此等「三教人」顯爲無賴貧民。與儒釋道之所謂「三教」無關。王考二認「打夜胡」爲戲劇之支流，可；又五論上列宋金雜劇院本內關於三教之十餘本曰「則演前章所述『三教人』者也」，便不可。此輩究有多少故事，有待於用安公子、普天樂等曲調以歌舞之歟？

（十）「朱相非相」——孫光憲北夢瑣言六曰：

光化中，朱朴自毛詩博士登庸，恃其口辨，謂可以立致太平。由藩邸引導，聞於昭宗，遂有此拜。對敭之日，面陳時事數條，每言「臣必爲陛下致之」。洎操大柄，無所施展，自是恩澤日衰，中外騰沸。內宴日，俳優穆刀陵作念經行者，至御前，朗諷曰：「若是朱相，即是非相。」翌日，出官。時人語曰：「拔士爲相，自古有之。君子不恥其言之不出，恥躬之不逮。況唐末喪亂，天下阻兵，雖負奇才，不能爲計。而朱公一儒生，恃區區口辨，欲釐其亂，祇自取辱焉！宜其涓縷未申，而黜放已至，故大爲識者所譏也。」

此戲乃弄婆羅門所串，料必不止於行香念經，此特全劇之一片翦影而已。設若科白僅限於此，不但無以爲戲，亦且無以爲俳。無戲、無俳，何用「御前」表演！惜全部情節、伎藝，俱不得其詳。昭宗時之戲劇，有前此之樊噲排君難爲其水準指標，並不低下。與戲劇同時，固然尚另有「御前」俳諧在，但若此伎者，既然化裝、說白、人物定型皆備，顯然不僅俳諧或雜技，應屬戲劇矣。按通鑑二六一朱朴拜相在乾寧三年七月，罷相在明年二月。舊書一七九朱朴傳，謂朱「腐儒木強」，「在中書與名公齒筆札、議論，動爲笑端」。新書一八三傳亦曰「爲人木強」。「木強」與「口辨」矛盾，未知應如何解。北夢瑣言又曰：「朱朴拜相時，人曰：『朱公涓縷未申，動教樂童吹觱篥。』」其人可想。昭宗貶朱朴郴州司戶制有云：「叨半歲容身之貴，無一朝輔政之功；推尋中台，頗興羣論。」此伎既爲弄婆羅門，取材或不至泛及時相之生活笑料；惟「非相」之諷，要必不僅此兩句話而已，是可以想見者。至曰「御前」，應謂行至舞

臺當中之正面，並非逼近座前朗諷。金剛經曰：「如來說：一切諸相，卽是非相。」昭宗所用之人，大抵闒茸，不但不能致太平，反促其亂，唐祚遂搖，正所謂「一切諸相」也。此戲所刺，應不止朱朴一人！

（十一）「病狀內黃」——北夢瑣言十四——

劉仁恭之軍，爲汴帥敗於內黃。爾後，汴帥攻燕，亦敗於唐河。他日，命使聘汴，汴帥開宴，俳優戲醫病人以譏之。且問：「病狀內黃，以何藥可瘥？」其聘使謂汴帥曰：「內黃，可以唐河水浸之，必愈。」賓主大笑。

此戲乃汴優用之以譏劉，而事之後半，乃劉使復還譏汴帥。還譏之意已全明，譏劉之意僅得其半。「何藥可瘥」？其在戲中之答案如何，未詳也，惟料與戲外者必不相同。不然，劉使就戲辭復述一遍，有何意味？惟戲外唐河水說已屬理想答案，戲中之答未必能過之；不記之故，或卽在此歟？此戲粗問答以見義，顯屬參軍戲，重點在答案。而所謂「鹹淡」之「鹹」一方面，却落在戲外，殊不合制度，所記顯然未盡當時之實況也。此類優語之記載，從不就戲劇立場深一步寫，此例更著！餘見首章晚唐論「社會作用」。

按汴帥指朱全忠，內黃事見新書二一二劉仁恭傳，及五代史梁太祖紀二。梁紀謂光化二年三月，與燕軍戰於內黃北，燕軍大敗，殺二萬餘衆。至唐河之役，史書不載，應指內黃戰後二年，朱

全忠軍爲李克用大敗於洞渦驛。通鑑二六二載天復元年三月事曰：

> 朱全忠至大梁。癸卯，遣氏叔琮等將兵五萬，攻李克用。……夏四月，乙卯，叔琮出石會關，營於洞渦驛。（注：「洞渦驛臨洞渦水。」）……李存進敗汴軍於洞渦。時汴軍旣衆，芻糧不給；久雨，士卒瘧利。全忠乃召兵還。五月，叔琮等自石會關歸，諸道軍亦退。河東將周德威、李嗣昭，以精騎五千躡之，殺獲甚衆。

據此，此戲之演出，至早當在天復元年夏季以後。

（十二）「徐楊合演」——五代史六一吳世家曰：

> 徐氏之專政也，隆演幼懦，不能自持，而知訓尤凌侮之。嘗飲酒樓上，命優人高貴卿侍酒。知訓爲參軍，隆演鶉衣髽髻爲蒼鶻。知訓嘗使酒罵坐，語侵隆演。

通鑑二七〇後梁貞明四年曰：

> 六月，吳內外馬步都軍使、昌化節度使、同平章事徐知訓，驕倨淫暴！……知訓狎侮吳王，無復君臣之禮。嘗與王爲優，自爲參軍，使王爲蒼鶻，總角敝衣，執帽以從。

馬令南唐書八徐知訓傳曰：

> 優人高貴卿侍酒，知訓爲參軍，隆演鶉衣髽髻，爲蒼鶻。

姚寬西溪叢語下引吳史曰：

徐知訓怙威驕淫，調謔王，無敬長之心。嘗登樓狎戲，荷衣木簡，自稱參軍，令王髽髻鶉衣，爲蒼頭以從。

四史書所紀，以五代史及通鑑爲詳明。吳史祇多出「荷衣木簡」一點，而所謂「蒼頭」者，分明訛字。故叢語下文引五代史後復曰：「前云『蒼頭』，非也。」因王考不據前三史，後來諸史及論者遂皆置三史於不顧，專就吳史此一訛字，多所推想；演變至徐釋，益多怪異之談。詳四章四節。嚮使諸家能於兼顧三史，又何至於此！如吳史說，楊隆演所扮與徐知訓所扮之參軍，爲主僕關係，情節亦屬可能，惟究不必因此便易蒼鶻爲蒼頭，改變二脚色原有之性質。此戲調謔，祇有徐之對楊，或參之對鶻，於勢必不能容楊謔徐。顯然唐參軍戲原有參謔鶻之一格，並不如宋雜劇，副淨例遭副末之扑擊也。明馮夢龍古今譚概十二引通鑑，又引輟耕錄「副淨爲參軍，副末爲倉鶻，以副末能擊副淨也」，乃曰「子猶曰：『如此說，尙有個尊卑在』」。一若制度之中，鶻如不能打參，楊在此戲便不當充鶻者。既屬逢場作戲，尙須保存演員在戲外原有之尊卑，抑何可笑！子猶原知戲者，於此毋乃失言！林庚中國文學簡史十五曰：「參軍雖是扮演着官的模樣，却是可以被代表一般老百姓——髽髻鶉衣的蒼鶻打的。」乃將宋雜劇之制度，夾雜入唐參軍戲制度中，與四史所紀俱不合。在此項事實中，徐勢更不能受楊之打。蒼鶻裝作髽髻鶉衣，亦偶然而已，未必便是經常代表一般老百姓；正如上文言，不可因此改變脚色之性質也。吾人主觀誠然願意古劇內能有一脚色，專門代表老百姓，去打擊官僚，倘古

劇內倘無此事實，則亦毋庸爲之虛擬。餘詳四章參軍蒼鶻節及六章服飾節。

(十三)「掠地皮」——宋鄭文寶江表志曰：

魏王知訓爲宣州帥，苛暴斂下，百姓苦之。因入覲，侍宴，伶人戲作綠衣大面胡人，若鬼神狀者。傍一人問曰：「何爲？」此綠衣人對曰：「我宣州土地神，王入覲，和地皮掠來，因至於此。」

此爲參軍戲之問答體，化裝狀土地神，遂成大面，乃大面之一實例。唐盧仝客謝井詩曰：「揚州惡百姓，疑我捲地皮。」知此語由來已久。後人亦有將捲地皮意演作戲劇行動者，當以此劇爲之祖。優語集附錄二，引缺名筆記云：

某邑令賦性貪鄙，到任後，百計搜括。後以贓罷官，有餞之者，設香案、酒筵，候道左。令至，下輿，與衆周旋。內有三人，着古代衣冠，類優伶。令驚訝，問故。三人自道姓名：一爲曹孟德，一爲秦檜，一爲嚴嵩。且云：「吾輩生前，罪孽深重；死後，上帝罰墮九泉之下，永不超生！今蒙父臺，將地皮括去數層，使千載幽魂，重觀天日，此恩何以答報！」令聞之，面無人色，不終席而去。

後世其他戲本中，尚有演此義者否，俟查。循此路線以求，亦可見唐戲所以開後世戲劇之源者，固在多方面，若綜合其全，未必卽亞於宋代傀儡戲與影戲耳。關於此劇意義，合見下劇「焦湖作獮」。

(十四)「焦湖作獮」——鄭文寶江表志曰：

張崇帥廬州，好爲不法，士庶苦之。嘗入覲江都，廬人幸其改任，皆相謂曰：「渠伊必不復來矣！」崇歸，聞之，計口征「渠伊錢」。明年，再入覲，盛有罷府之議，人不敢指實，道路相目，皆捋鬚爲慶。崇歸，又征「捋鬚錢」。其在建康，嘗爲伶人所戲：使一伶假爲人死，有譴，當作水族者。陰府判曰：「焦湖百里，一任作獺。」崇亦不慚。

南唐近事（辭海「作躢」條引曰：

張崇帥廬州，索錢無厭。嘗因宴會，一伶人假爲死者，被遣作水族。其司判云：「焦湖百里一任作獺。」（以「獺」「躢」音近取義。）

按焦湖即巢湖，在廬州之東南，故云云。此戲實際表現者必不如此簡單，此特明其要旨而已。於死人與判官之外，必尚有其他脚色；全戲可能爲參軍戲之問答體。四章脚色癡大木大節，引陶穀清異錄「無事歌」條，歌辭中有所謂「不似荷葉參軍子，人人與個拜，須木大作廳上假閻羅」，與此戲中所謂陰府之判，或爲一類歟？戲之能事已盡，而崇終不慚改，乃覺其責不在戲矣。鄭文寶江南近事載此條，末作「崇大慚」；按諸史實，要以「不慚」爲合。須知此戲宗旨，並不專爲刺如崇者一人，正所以誌廬人怨毒之深，使彼建康之用人執政者，根本有所儆悟耳。張崇貪暴情形，見通鑑二七一後梁貞明六年公元九二〇。正月——

崇在廬州，貪暴不法。廬江民訟縣令受賕，徐知誥遣侍御史知雜與楊廷式往按之，欲以威崇。廷式曰：「雜端推事，其體至重！（注：「唐御史臺侍御史六人，以久次一人知雜事，謂之雜端。」）職業不可不行。」知誥曰：「何如？」廷式曰：「械繫張崇，使吏如昇州，簿責都統。」知誥曰：「所按者縣令耳，何至於是！」廷式曰：「縣令微官，張崇使之取民財，轉獻都統耳，豈可捨大而詰小乎！」

觀於知誥之昏瞶，知張崇不法，固有所恃而不恐也。

此與上列(十三)「掠地皮」劇，同刺貪暴。足見當時統治者朘削之厲，民已不堪命！此世詩人，早已不作；惟有劇人，心尚未死！馬令南唐書有「苛政傳」，而無「暴斂傳」，豈以苛政在前，視暴斂已未足爲虐歟？馬書「建國譜」之論有曰：「地來而民去者，守之極難！」夫地既來矣，民何以去？要不外苛斂之甚，至於忍無可忍。然能去，終佳，竊恐遠近僉同，側身天地，並無去處！或牢之、閉之，必不容去耳！二劇關目，一取地下，一取死後，立義已均進一步，不得謂不深刻。掠及地下者，正謂天之下，地之上，而並地之下，已均無所逃遁，尚何必曰去！劇中設出死後之譴者，正謂魚肉所在，終必被吞，雖然死後，仍難放過。既如此，今在生前，尚何必奢望其人之能於罷職或滿死！張崇帥廬二十一年之久。陰府云譴，亦依然縱其作孽而已，何況陽世之本來不譴而賞者乎！在昔封建統治時代，所謂「公道」者，從來不爲無告之百姓而設，陰陽兩界，原無二致。百姓雖於死

後嗚寃，亦難望在天曹得直，倘何必論人間之去與留！在一般情況因人間無告，始從唯心方面，幻出陰間，聊以解嘲；今劇人並將陰間之局面，亦復揭穿，使百姓留陽間不得，趨陰間亦不得，益覺走投無路，劇人抑何其忍！兩劇演出時，當使觀衆有一番苦笑。笑，誠不過霎那而已，所長留不去者，苦耳！二劇看似尋常，其中却包含千萬生靈、無窮血淚、無窮寃憤在！對於此點體會最切者，終莫過於兩劇之作者。凡過去之大劇作家，應皆具此「人間地獄觀」，及進一步之「冥間地獄觀」！

近代劇中有鍘判官者，清李慈銘越縵堂文集光緒二年九月，復樊增祥書。論之甚詳——

越數日，復演鍘判官之劇，附會包孝肅事。以縣官誤入人辜而致死者，不得主名，遂入冥司，歷求之冥司各地獄。而鬼判亦復舞文，改易姓名，且禁錮死者，使無所訴。則又歎憤叱吒，以爲造作此劇者，蓋亦見世之顚倒刑賞，憤下不得舒，故有託而言。或且身有奇寃至痛，爲賊吏奸胥所壓榨，極呼籲而卒不伸，故並疑鬼神之憊謬禍福，與世無異。

此即京劇之探陰山，直接因元人包待制劇而作；若其造境，仍是九百年前，「焦湖作獺」爲之嚆矢耳。陰陽判旣合作，兩界乃共賴一包待制主持。然而人間固然地獄，冥間亦復地獄，終於鍘不勝鍘！劇中祇表現到陰陽一體地步便止，正是唐戲境界；若加鍘以求快，顯然又近代戲劇之造境矣。

（十五）「劉山人省女」——事見五代史記三七莊宗紀，及同書四九劉后傳引北夢瑣言語，而

新五代史十四劉后傳，亦可參考。通鑑二七〇繫此事於梁貞明三年，公元九一七。舊史莊宗紀曰：

皇后劉氏，素微。其父劉叟，賣藥，善卜，號劉山人。劉氏性悍，方與諸姬爭寵，常自恥其家世，而特諱其事。莊宗乃爲劉叟衣服，自負蓍囊、藥笈，使其子繼岌，提破帽而隨之。造其臥內，曰：「劉山人來省女。」劉氏大怒，笞繼岌而逐之，宮中以爲笑樂。

北夢瑣言一八「劉皇后笞父」條曰：

莊宗劉皇后，魏州成安人，家世寒微。……及笄，姿色絕衆，聲伎亦所長。太后賜莊宗，爲韓國夫人侍者。後誕生皇子繼岌，寵待日隆。他日，成安人劉叟詣鄴宮，見上，稱夫人之父。有內臣劉建豐認之，卽昔黃鬚丈人，后之父也。劉氏方與嫡夫人爭寵，皆以門族誇尙。劉氏恥爲寒家，白莊宗曰：「妾去鄉之時，妾父死於亂兵，是時環屍而哭，妾固無父。是何田舍翁，詐僞及此！」乃於宮門笞之。其實后卽叟之長女也。莊宗好俳優，宮中暇日，自負蓍囊、藥篋，令繼岌破帽相隨，似后父劉叟，以醫卜爲業也。后方晝眠，乃造其臥內，自稱「劉衙推訪女。」后大恚！笞繼岌，然爲太后不禮。

新史后傳曰：

莊宗神閔敬皇后劉氏，魏州成安人也。……后父劉叟，黃鬚，善醫卜，自號劉山人。后生五六歲，晉王攻魏，掠成安。裨將袁建封得后，納之晉宮。……其父聞劉氏已貴，詣魏宮，上謁。莊宗召袁建封問之，建封

曰：「臣始得劉氏於成安北塢時，有黃鬚丈人護之。」乃出劉叟，示建封，建封曰：「是也。」然劉氏方與諸人爭寵，以門望相高，因大怒曰：「妾去鄉時，略可記憶，妾父不幸，死於亂兵，妾時環尸慟哭而去。此田舍翁，安得至此！」因命笞劉叟於宮門。

此數條中，以莊宗紀爲主，語簡而該。通鑑二七〇之辭略同新史后傳，惟首敘莊宗元妃乃衞國韓夫人，次燕國伊夫人，次魏國劉夫人；又袁建封作「袁建豐」；又稱劉后「性狡悍淫妒」。末句「宮中以爲笑樂」，看似尋常，實頗重要！「提破帽」三字，尤得神！非精於此道者，設計之工不至此。此戲不賴問答以見義，當非參軍戲也。全部事件，若從今人習慣看，不能算戲劇，至多介乎遊戲與玩弄之間而已。但若從戲劇理論求之，則已是戲劇。後世於戲劇所有之習慣，倘並無絕對性，則理論應在習慣之上，仍當認此爲戲劇。唐代戲弄，無限眞實，已詳首章正名。後世戲劇，轉入有限眞實，或半眞實，甚至脫離眞實，所以不能憑後世習慣，而指此非戲劇。後世對於戲劇，既已另劃領域，此事如發生於後世，自落在戲劇之外。今發生於唐五代，則不然，正合戲弄要求。

就前章參軍戲節所論，已有二事，可作此戲爲戲之佐證。一曰：史記述優孟演孫叔敖，周旋於羣臣與楚莊王之間，乃劇中之君臣，並非劇外眞境。但自來讀史記者，皆認此爲眞境，對於原文之「以爲孫叔敖復生也，欲以爲相」，並不疑爲有悖情理。是已將劇內劇外，融成一片也。一曰：王

考等認參軍戲之創始，在後趙參軍周延，斗數單衣，以對羣優。此事中之羣優，原是以優扮優，戲中作戲。但舊說仍認其以優人身分，於劇外閑談，却便視作劇中說白，而推爲參軍戲之始，則亦劇中劇外，並未劃淸。除此二事外，更有一事，大可參考者：乃敬新磨之諫莊宗畋獵，原題「縱民稼穡」，見編末附載五代優語。莊宗馬踐民田，縣令當馬切諫，莊宗欲殺令，——皆劇外眞境。敬爲伸其俳優譎諫之能，忽然導演眼前局面，入於戲劇，於是率諸伶，走追縣令，擒至馬前，責之曰：「汝爲縣令，獨不知吾天子好獵耶！奈何縱民稼穡，以供稅賦？……汝罪當死！」因前請亟行刑，諸伶共倡和之。此段佘是劇中情節，妙在莊宗、縣令，甚至四圍腭眙之農民，都被化入劇中，或派爲觀衆，而不自覺。諸伶之走追與倡和，顯示敬爲主角，兼導演，諸伶則皆配角。因平日訓練有素，故得隨時設計表演，而能進退應節，不脫不粘。卽他色之被運用入劇，各自激發眞情，亦無不貼切酣暢。如縣令之始而慷慨，既而觳觫，終而慚感；四圍農民之始而憤怒，既而悚懼，終而欣幸：皆勢所必至也，於是全劇之效果圓滿，「莊宗大笑，而縣令乃得免去」。參看五代史補所敍，雖較樸拙，但更能發揮戲劇意味。敬以此劇化縣令之切諫爲譎諫，予莊宗之啓發甚深！料其以後之縱恣殃民，必因此減少。此種「無限眞實」之演法，介乎俳優與戲劇之間，唐五代尙有之，應是古優孟旃輩之一脈相傳。試看此事，與旃之助陛楯郎獲半休，何等接近！特情節場面等均較複雜、充實，而效果亦較宏大耳。因諸伶臨時配演之

純熟，並可知其平日所爲之類乎此者必甚多，絕不止此一劇。若敬在正式參軍戲內之伎藝水準必亦甚高，又可以知也。元周仲彬曾演此事爲雜劇曰：鏡新磨戲諫唐莊宗，化古劇爲元劇，尤有意義！近人因被眼前「有限眞實」之戲劇習慣所拘束，對孟旃敬李諸家所爲，一時不能眞正理解，原無足異；惟至少亦應承認其爲我國古代戲劇之一特型，而詳加玩味；不必主觀太過，以幼稚頑耍鄙視之。彼元明雜劇在表演中途，忽由劇外脚色插入，按喝一番，其不近人情與不合劇理處，尤過於古代劇制耳。元南戲中，明清傳奇中，開場之家門一類，亦復難以常理喻，見四章參軍蒼鶻節，論戲內戲外之分。

李天下與其子，以演員爲劇中人，必結合劉后以非演員爲劇中人，然後全劇所需之脚色乃完備。凡爲劇中人，皆必有所表演。李天下主演前半，以劉叟逼眞之情態，入宮省女；劉后主演後半，乃大怒與笞逐；——如此前後結合，全部情節始完成。李天下以男主角兼導演。導演料定女主角之演後半場，必然合拍，而且認眞。設若劉后見山人省女時，忽然寬和賢孝，接納其父，或識破其夫之相戲，一笑置之，不以爲意，則全劇當然破壞。今全劇所以能於完成，與夫劉后雖非演員，而所以必能滿足戲劇要求者，其重要關鍵，全在有適合之觀衆一點，因此戲能向觀衆身上發生高度之效果也。有此類觀衆在旁，自足以激動女主角，必然認眞完成任務，不俟導演費力。在一般戲劇，若無觀衆，卽無從構成演出；在此劇，宮內此時，設若僅彼夫妻親子三人而已，別無一人在側，則不

但劉后可以不必表演——不必大怒，不必笞逐，——卽李天下父子所演，亦將失却作用，無從逼眞矣。

審此戲之情形，爲後世所不習慣者，僅有二點：一乃結合非演員爲劇中人，一乃採用演員自身之事爲劇中之事而已。按劇內劇外，分別不嚴，既爲我國古劇之通例，則前一點已無足異；杜笠芳龍岩雜戲（戲劇論叢第三輯）略謂龍岩雜戲是山西臨猗縣龍岩寺之社火戲，部分代言。祇有主角；其餘人物概由一類似檢場者，代任答話與動作，曰「打報的」；仍作戲外人，不化粧，不穿戲服。寺內曾有後周太祖郭威時碑；寺留「大定三年修建」字樣。故龍岩雜戲可能產生於唐或五代。而在「無限眞實」之原則下，後一點亦自在意中。更有一層爲讀者所不可忘者：乃此戲之導演人兼男主角李天下，雖居皇位，却儼然有類於自由職業之優人。彼固慣常粉墨登場，演戲自賞者；並非一時激動，偶爾爲之，無聊消遣。設若是偶一爲之，方可認爲與其妻遊戲而已，並非演戲，今則不然也。參看附載五代優語李天下條後所見續世說等，有「以悅劉夫人」，「以娛悅劉太后」語。李天下編導此戲，並躬自演出，所致效果絕佳！看似簡單，而設想之奇、機彀之巧、手法之高，殊不可及！如用上文崔鉉所以「療妒」者較之，便知一龍、一猪，工拙不可同日語矣！明屠隆考槃餘事二：「唐畫意趣，具於筆前，故畫成神足，非乖嚴律，不求工巧而自多妙處。後人刻意工巧，有物趣，而乏天趣。宋畫謂之院畫，不以爲重，以巧太過，而神不足也。……元畫，評者謂『士夫畫』，士獨尚之。……全法氣韻生動，不求物趣，以得天趣爲高。觀其曰『寫』，而不曰『畫』者，蓋欲脫盡畫

工院氣故耳。」上文去蔽節後所附結論第五條，主張就唐畫唐塑等以觀唐戲，正可指此戲爲例，而循屠氏之說，以求其精神。近人主張眞正戲劇必須具備高度故事性而後可者，並宜從戲與畫之比較觀內，觸及眞諦。此處反覆闡明我國歷史上著名趣劇，後唐莊宗之借子戲妻，爲眞正演戲，並非遊戲，表面看似矯強可笑，殆因唐五代可述之戲太少，賴此聊以充數歟？實則不然：其間既有至理存在，並有鮮明之事實存在，正須藉此戲之爲戲，以加重說明唐戲弄中，確具一種「無限眞實」之特殊精神在，爲後世戲劇所不能及耳。

（十六）「侯侍中來」——已詳次章猴戲節。

（十七）「以王衍爲戲」——宋張唐英蜀檮杌下——

廣政元年，上巳，遊大慈寺，宴從官於玉溪院，賦詩。俳優以王衍爲戲，命斬之。

戲當已演，何故命斬？不可知，要不愜孟昶懷耳，非果有愛於王衍也。當又不如高崇文對劉闢責買，事前禁演之爲賢矣。然則戲雖以王衍爲題材，而諷刺固對孟昶而發；因演員命斬之故，戲之內容乃得稍稍明著。編演者之精神，固成輔端一類，無名之志士也！輔端之後有此人，此人之後，乃不復見同樣記載。此役在我國戲劇史上，可能有劃時代之作用，願戲劇史家有以彰之。五代史記二六、續唐書四五毛璋傳，均謂毛曾得蜀中妓樂，嘗服赭袍，縱酒，令蜀妓爲王衍宮中之戲，不知究是何戲，亦可能爲戲劇也。附誌於此，以見蜀中一時戲劇之盛。參看首章五代節論「蜀戲冠天下」。

(十八)「自家何用多拜」——馬令南唐書二五談諧傳——

李家明，廬州西昌人，談諧敏洽，善爲諷辭。元宗好遊，家明常從。初，景遂、景達、景逷，皆以皇弟加爵，而恩未及臣下。因置酒殿中，家明俳戲，爲翁媼列坐，諸婦進飲食，拜禮頗繁。翁媼怒曰：「自家官，自家家，何用多拜耶？」元宗笑曰：「吾爲國主，恩不外覃。」於是百官進秩有差。

原注：「江浙謂舅爲『官』，謂姑爲『家』。」此戲老生、老旦、小旦雜陳，並非問答見義，不合爲參軍戲。依戲劇演出之常情，殆翁媼先上，自敘一番，然後諸婦登場，設食多禮。在多禮一場，必科泛生情，能於掌握觀者興趣，轉而使元宗別有觸悟，遂端正措施，安定政局。綜其於使用脚色，選擇題材，以及科泛之活動範圍，效果之特殊作用，多面表現，都不平凡，乃成爲科白劇中一鮮明活潑之典型！閱之使人對晚唐五代戲劇之概念，頓覺明朗，不復局限於主觀，認爲無非弄參軍、滑稽戲之陳套單調而已。則此條資料，在研究上之功用爲不小矣！不但此也：此伎明明是表演戲劇，原難否認，而宋代史家之記敘，却位置在談諧傳中，指爲「俳戲」而已，亦足證唐宋兩代之於戲劇，向不作正面著錄，大都依附古義，重其談諧，而率稱「俳戲」。然後知於古記載中，凡類此稱「談諧」或「俳戲」者，其內容固有眞正戲劇之表演在；若「唐戲何在」之感，固可不必再存矣。餘詳前章參軍戲節。

（十九）「五縣天子」——宋錢易南部新書癸——

王延彬獨據建州，稱僞號。一日，大設，爲伶官作戲，辭云：「祇聞泗州和尚，不見有五縣天子。」

此雖僅戲辭而已，未及其戲如何，然料必有戲，以副此辭也。此等譏嘲，徒攖暴戾者之憤怒而已，於事誠無補；然却可以見得一時優伶之膽量，敢批逆鱗，捋虎鬚！置生死於度外。他如王延政被俘建康，猶得封爵，李家明戲之，向索大般平天冠爲戲裝，謂此物今已無用，詳六章論服飾。則又不僅戲大般，乃借以警南唐耳。詳附載，五代優語。

通鑑二六三載王萬弘事與「五縣天子」事極相類，可供參考。昭宗天復二年八月，山南西道節度使李繼密，原名王萬弘，爲西川兵所敗。奔漢中，又失守，乃降。還於成都，復姓名。王建不時召見，而諸將陵易之。「萬弘終日縱酒，俳優輩亦加戲誚。萬弘不勝憂憤，醉投池水而死」。所謂「俳優輩亦加戲誚」，正如建州伶官，於戲中諷刺王延彬，並非戲外之嘲誚而已。衡之毛璋得王衍宮人，作王衍時之宮戲，通鑑於其事亦不過稱「爲戲」而已，賴有五代史毛傳之文爲證，眞象始露；此處既「戲」「誚」二字聯用，已屬參軍戲中之諷刺，可以無疑。

附錄

【宋三教論衡雜劇】宋洪邁夷堅志丁：又常設三輩，爲儒、道、釋，各稱頌其教。儒者曰：「吾之所學，

仁、義、禮、智、信，曰五常。」遂演暢其旨，皆采引經書，不雜媟語。次至道士，曰：「吾之所學，金、木、水、火、土，曰五行。」亦說大意。末至僧，僧抵掌曰：「二子腐生常談，不足聽。吾之所學，生、老、病、死、苦，曰五化。藏經淵奧，非汝等所得聞。當以現世佛菩薩法理之妙，爲汝陳之。盍以次問我！」曰：「敢問生。」曰：「內自大學辟雍，外至下州偏縣，乃秀才讀書者，盡爲三舍生。華屋美饌，月書季考，三歲大比，脫白掛綠，上可以爲卿相。國家之於生也，如此！」曰：「敢問老。」曰：「老而孤獨貧困，必淪溝壑。今所在立孤老院，養之終身。國家之於老也，如此！」曰：「敢問病。」曰：「不幸而有疾，家貧不能拯療，於是有安濟坊，使之存處，差醫付藥，責以十全之效。其於病也，如此！」曰：「敢問死。」曰：「死者，人所不免。唯貧民無所歸，則擇空隙地，爲漏澤園；無以斂，則與之棺，使得葬埋；春秋享祀，恩及泉壤。其於死也，如此！」曰：「敢問苦。」其人瞑目不應，陽若惻悚然。促之再三，乃蹙頞答曰：「只是百姓，一般受無量苦！」徽宗爲惻然長思，弗以爲罪。

十八、待考諸劇

前章第三種分類，列「待考部分」三十四單位。其中二十單位，已分見於一、二、六、七各章內；餘十四單位，應在本節說明。此十四單位內，見於敦煌曲者一，見於唐詩者二，見於段錄，

頗近百戲者四，見於本章首節曲目表者七。所據資料，大抵貧乏；初步說明，不得不參想像。皆在引起注意，俾藝林共曉，能於共同努力，不斷有新資料發現，隨時加以裁訂耳。唐戲脚本既尙未大白，其戲之內容與伎藝，敢云全部模糊，無一不有待於考索。雖「著錄部分」之三十九單位，亦何嘗能有一例外！——此又所謂「待考」二字應有之廣義，幸勿誤會唐戲待考者，僅此而已也。

(一)孟姜女——敦煌曲內有六調、十六辭，內容均演故事，形式屬問答或代言，可能均爲戲辭，詳五章劇本節。其中以演孟姜女之十首擣練子及其他有關之二辭，尤爲特色，値得注意。遍檢尊前、花間二集，及一部全宋詞，未嘗有演故事、分情節，且作代言問答，如孟姜女之十辭者，然後始信其確爲戲曲也。參看末章變文關係節所論。或曰：此等聯章形式，演故事、有代言者，猶之明人用百首小桃紅作「摘翠百詠小春秋」，終是散曲，限於講唱而已，非供搬演用之戲曲也。曰：此說頗有意義。惟明人此項小春秋，乃產生於絃索西廂、南北西廂之後者。今謂唐人類此演故事、有代言之辭，與明人之小春秋同一性質，則二者之來源，勢必亦同其性質，勢必相信唐代亦早有供搬演用之孟姜女劇本存在，有類彼南北西廂者矣，然乎？否乎？倘祇限二者之本身同性質，却不許其有同性質之來源，則又何說？豈不又犯首章去蔽所謂「時代之歧視」乎？故學者苟準情酌理，不違歷史發展之原則，對於唐人此類作品，欲於後世之作品中，求其相近似者，以利於比較研究，固當首先

於尊前、花間、全宋詞內取其異，却不能捨此親者、近者不顧，而遽向遙遠之明代散曲內，先取其同也。

（二）「張飛胡」、（三）「鄧艾吃」——李商隱驕兒詩曰：

……歸來學客面，闒敗秉爺笏。或謔張飛胡，或笑鄧艾吃。豪鷹毛崱屴，猛馬氣佶傑。截得青篔簹，騎走恣唐突。忽復學參軍，按聲喚蒼鶻。又復紗燈旁，稽首禮夜佛。……

兒童有此飛胡、艾吃之印象，或以為得諸社會上說話之伎，或以為得諸社會上傀儡之伎，皆未合。茲有旁證七點，可以斷其得諸當時之戲劇無疑。魯迅中國小說史略十二指此曰：「似當時已有說三國故事者，然未詳。」亦有人指此曰：「這都可證晚唐已有說三國的。」如此主張，尙有「謔」字與「笑」字可憑，不盡虛空。若林庚中國文學簡史十五指二事曰「正是傀儡戲的內容」，雖已進一步曰「戲」，不曰「說」，却未明所以。林史蓋限唐戲之內容止於傀儡與參軍二端，別無其他，則飛胡、艾吃，與其謂為弄參軍，毋寧謂為弄傀儡耳。陳汝衡說書史話二云：「有人說當時可能在演傀儡戲，因此兒童模仿戲中動作。」殆因林史而言，惟易故事「內容」為表演「動作」，愈覺未合，因「胡」屬化粧，「吃」屬說白，俱非「動作」也。諸家均未綜合當時已有之戲劇發展情況，及李詩之上下全文，以加考慮，故難得眞象。初盛唐均已有「弄蘭陵王」，中唐已有弄孔子，晚唐已演樊噲排君難

戲，均未聞屬傀儡，演飛胡艾吃，又何足異！又安見其必爲傀儡？一也。已詳前章傀儡戲節。契丹演關羽之大江東去，詳上文弄孔子。同是三國故事，如有其遠源，則定在晚唐，若飛胡、艾吃，正是其選，又何從必其爲說話？二也。武后久視元年於明堂大宴，諸王及皇孫、皇孫女，皆以沖齡，登場奏伎：某皇孫十二歲作安公子；玄宗其時六歲，舞長命女；其妹四歲，舞西涼；其弟五歲，弄蘭陵王。此班「天潢貴冑」，合組兒童雜伎團，誠屬難能。試問約距一百四十年前，宮內兒童已能演大面戲蘭陵王，此時民間兒童不過學演飛胡、艾吃之歌舞戲，尚有何不可能！三也。元稹哭女樊詩，謂「騰踏遊江舫，攀援看樂棚」。樂棚，即戲棚，却非書場，詳五章劇場。乃中晚唐兒童普遍看戲之證。飛胡、艾吃之印象，正兒童從樂棚中得來耳，四也。路德延小兒詩：「戲袍披按褥，劣帽戴靴氈。」明明謂晚唐小兒學演戲，以桌毯當戲袍，以靴氈充戲帽。則謂飛胡、艾吃乃戲劇，非說話，有其顯著之依據在，並不虛幻，五也。李詩又曰「忽復學參軍，按聲喚蒼鶻」；路詩亦曰「頭依蒼鶻裹」。此二點乃晚唐小兒模仿戲劇，除服裝外，更及說辭白口之紀錄。參軍戲之聲態可以模仿，飛之胡、艾之吃，爲歌舞類戲，又有何不可模仿？六也。北史四十魏韓麒麟傳，謂韓顯宗上書，主張士庶不與伎作雜居，恐染陋習。有云「今令伎作之家，習士人風禮，則百年難成。令士人兒童，效伎作容態，則一朝可得」，足供參考，已見首章淵源（甲）。元稹酬樂天江樓夜吟云：「伎樂當筵唱，兒童滿巷傳。」所謂「伎樂」，容是歌舞或歌舞戲，絕非講唱，亦可作旁證。李詩中

其他諸句，寫小兒乘蒭、騎馬、拜佛等，皆是動作之表演，並非口頭之宣達而已；則「謔」「笑」二字，雖屬說話表現，但謔笑同時與謔笑前後，不能限其無科泛。字句雖不及遍詳，詩旨却已可融貫；不比全詩並未寫及活動者，方須另作別論，七也。——謂二事爲戲劇，今有七證，謂二事爲說話或傀儡，則無一證，所以斷爲戲劇無疑。至二戲故事、情節與伎藝之詳，仍待考索。

(四)五方師子——段錄「龜茲部」云：「樂有觱篥、笛、拍板、四色鼓、揩鼓、雞樓鼓。戲有五方獅子，高丈餘，各衣方色。原作「五色」。每一獅子有十二人，戴紅抹額，衣畫衣，執紅拂子，謂之『列獅子郎』，舞太平樂曲。」按此所述，全爲百戲中之弄獅子，絲毫無故事表演等戲劇性之可言。因凡段錄中稱「戲有」者，本書皆已錄爲戲，姑援例附此以俟考。至西涼伎內有獅子舞，則普通之弄獅子，非此五方獅子也。

(五)羊頭渾脫——段錄「鼓架部」曰：「樂有……，戲有……，」即有踏搖娘、羊頭渾脫、九頭獅子、弄白馬、柰錢。」上文述踏謠娘、神白馬二劇，均曾引之。渾脫是唐代諸舞中之基本舞，每與他舞結合爲伎，已詳上文敍蘇莫遮劇，引呂元泰諫疏後。「羊頭」二字，表示故事，並已由故事演爲歌曲。崔記曲名內有煮羊頭，大曲名內有羊頭神，皆其樂曲也。南部新書庚敍開元末，有人好食羊頭，遇怪，羊頭人身，曰：「吾，未之神也，其屬在羊。吾以爾好食羊頭，故來求汝。汝輟

食，則已；若不已，吾將殺汝！」應是民間故事，因緣爲曲、爲舞、爲戲，其屬於歌舞戲一類可知。太平廣記四三九引廣異記，載天寶中陳正觀斫羊頭故事，詳教坊記箋訂羊頭神引。

(六)九頭師子——段錄既列此名於羊頭渾脫與弄白馬之間，上下二名既皆爲戲，如上文所言，則此名當非百戲之舞獅子而已，其亦有故事，而爲同等之戲劇，可推也。尤其「九頭」二字，表示故事所在，實含有戲劇性。唐代太常寺管領五方獅子，唐民間亦盛行舞獅子。獅子由人裝扮而入戲劇，有歎息，有表情，如西涼伎內所演，均已詳見上文。但「九頭」之義，爲此劇所專有，前未之及也。究竟如何「九頭」？不詳。

(七)益錢——段錄在弄白馬下有益錢，在益錢下有「以至尋橦、跳丸、吐火、吞刀、旋槃、觔斗，悉屬此部」云云。足見以下爲百戲，以上爲戲劇，界限分明。益錢如何爲戲，亦毫無成說可憑。陸羽自傳謂其曾爲假吏、木人、藏珠之戲。詳五章劇本。「益錢」與「藏珠」，頗可對舉，而均不能詳。宋官本雜劇內，有賭錢望瀛府、頭錢梁州、錢手帕爨、錢爨、銅博爨五本，可爲參考資料。又「益錢」或與「葉錢」有關。廣記三八四部澄條：「見一佛廡小胡，頭冠氈帽，著嵬靴，在廳上打葉錢。」

(八)阮郎——此事，唐人吟詠甚多；至於就原有故事，詳分情節，逐一發揮，如曹唐所爲者，直類唱辭或戲文矣。在曲調中，崔記有阮郎迷，無阮郎歸；五代詞內，見阮郎歸，未見有阮郎迷。

先「歸」而後「迷」，顯然是兩段情節。猶之義陽主之先有「團雪」，後有「散雪」，趙十之先「別」、後「憶」，而終「哭」也。故疑「迷」與「歸」皆戲曲，乃同屬一本戲中之所用。曹唐詩分五首，詳見附錄。 題曰「劉晨阮肇遊天台」，「劉阮洞中遇仙女」，「仙女送劉阮出洞」，「仙子洞中有懷劉阮」，「劉阮再到天台，不復見仙子」。詩歌題目之如此切合情節，系列分明者，在全部唐詩中，無第二人作。曹氏大遊仙詩共十七首、十一事，詳末章唐傳奇與唐戲節。且詩雖七律，而明白如話，疑當時不入講唱，便入戲弄，並非普通詠故事詩。假如晚唐之戲曾演此故事，用長短句體爲曲辭之戲文，則盛唐演此故事，而用詩體爲曲辭之戲文，何嘗不可？何況同一曲調名，在盛唐原是齊言體，後來方改爲雜言體者，例不勝舉！今日所見五代之阮郎歸，雖爲長短句詞，安知崔記所錄之阮郎迷，不原爲聲詩乎？至曹唐時，齊雜言歌辭俱通行，用七律體入阮郎伎，並無不可。曹氏雖曾爲道士，以遊仙詩著名，諸故事詩雖皆爲仙家故事，若似乎不至於入講唱戲弄也，殊不然。唐代道士與女冠，俗情甚重！遊仙詩原是變相之宮詞、或無題詩。女冠李冶送閻二十六赴剡縣云：「妾夢經吳苑，君行到剡溪。歸來重相訪，莫學阮郎迷。」李白江上送女道士褚三清遊南嶽云：「霓衣不濕雨，特異陽臺雲。」尤爲的證。仙家故事多矣！曹氏所詠，何以多以生旦爲主角，以豔情爲關目歟？唐僧侶之所事，既備俗講、俗唱、俗扮，若道徒之所事，更何別乎？元馬致遠、陳伯將、汪元亨、王子一等，均有劉阮誤入天台

洞雜劇。關於道家可能有之歌舞戲，參看末章論唐傳奇與唐戲。

（九）濮陽女——此調有本事，無待言。謂爲劇曲，雖無明徵，不妨肯定如此。岑參醉後戲與趙歌兒詩曰：「秦州歌兒歌調苦！偏能立唱濮陽女。座中醉客不得意，聞之一聲淚如雨。向使逢着漢帝憐，董賢氣咽不能語。」末二句分明表示趙歌兒爲美男，並非歌女；不但賞其聲，且賞其色。竊恐趙歌兒乃弄假婦人者，以旦色扮濮陽女劇中之主脚耳。「立唱」說詳五章歌唱節。唐敬括蜘蛛賦：「至如河漢佳人，濮陽美婦，蜀江新製，秦樓妙手。」皆謂善織者。全唐文三五四 又廣記二七「高彥昭女」條，引廣德神異錄：「高愍女名妹妹，父彥昭，事正己。及納拒命，質其妻子。使守濮陽。建中二年，挈城歸河南都統劉玄佐，屠其家。時女七歲，母李憐其幼，請免死爲婢，許之。女不肯，曰：『母兄皆不免，何賴而生。』母兄將被刑，徧拜四方。女問故，答曰：『神可祈也。』女曰：『我家以忠義誅，神向何知？而拜之。』問父在所，西嚮哭，再拜就死。德宗駭嘆，詔太常，謚曰『愍』，諸儒爭爲之誄。」此調載崔記；唐會要三三屬林鍾羽，而黃鍾羽有百舌鳥，亦改名爲濮陽女。從普通名稱改爲故事名稱，是強調其故事性也。未知百舌鳥與濮陽女事又如何關合。應是戲中曾用百舌鳥曲，曲乃因戲而改名。樂府詩集「近代曲辭」載無名氏辭一首，萬首唐人絕句屬初唐崔國輔：「雁來書不至，月照獨眠房。賤妾多愁思，不堪秋夜長！」分明寫本事，全事應不止此一辭。「濮陽」又爲複姓。三國時有濮陽興。全唐

文七九一有濮陽郡。舊書一四三「濮州孝女賈氏」傳，略稱：女父爲人所害。不嫁，撫弟長，共復仇，取仇心肝祭父。弟自首，將處刑，女詣闕請代。高宗免其罪。按濮州乃隋置，原屬濮陽郡，今山東濮縣。孝女事與崔令欽辭未合，存以俟考。或以爲如郭沫若棠棣之花劇內之濮陽女事，未知此乃出郭氏所意造耳。

(十)楊下采桑——采桑故事，除上文述鳳歸雲劇所演陌上桑之一類外，尚有秋胡戲妻等，但均無以解釋唐曲名內之「楊下」二字。羯鼓錄作涼下采桑，屬太簇角。北夢瑣言六謂昭宗時，「供奉彈琵琶樂工號關別駕，小紅者，小名也。梁太祖求之，既至，謂曰：『爾解彈陽下采桑乎？』關伶俯而奏之」。一本「陽下」作「羊下」。「揚」、「涼」、「陽」、「羊」，音近，而字形凡四易，究無以明其義。當俟於故事中求之。崔記大曲名內另列采桑，足見「楊下」二字專屬雜曲，乃另加者。至晚唐，其曲尤著。樂府詩集「近代曲辭」載無名氏作，全唐詩屬張祜，曰：「飛絲惹綠塵，軟葉對孤輪。今朝入園去，物色強看人。」分明寫本事，全事應亦不止此一辭。萬首唐人絕句列爲薛能「編入樂府詞」十四首之第三首，則非祜作矣。敦煌卷子內有寫秋胡故事之殘帙，因未見韻語，是否變文，難定。然足供此處參考，詳末章論變文節。

(十一)唐四姐——或出於民間故事，毫無資料可附。舊書十肅宗紀，謂滑州婦人唐四娘，請赴行營討賊，時代已不合。

（十二）呂太后——分明用歷史故事。觀於元劇內以呂太后作題材者之多，使知唐曲有此，可能原爲劇曲。不知在宋金雜劇院本名目內，何以又無之。元馬致遠有呂太后人彘戚夫人；李壽卿有呂太后夜鎮鑑湖亭、呂太后定計斬韓信、呂太后祭滹水；石君寶有呂太后醢彭越；于伯淵有呂太后餓劉友。

（十三）大姊——大姊與舞大姊二曲名，崔記均列入大曲，應是一曲之兩部分，後者爲舞遍之曲。「大姊」可能指楊妃之大姊韓國，俟考。僅就名稱言：金元院本內既有舞秦始皇，則舞大姊宜爲戲曲矣。

（十四）急月記——崔記曲名表內三百餘名，以此最爲不倫！不外三種情況：一、有訛字，原名不如此。二、急月記乃大曲中之急遍，猶急火鳳急龜茲等。然「月記」不成曲名也。說者謂爲「急元妃」三字之訛。急元妃調名見唐會要三三，太簇羽調，乃雜曲，非大曲。三、「急」字或有別解，如謂休假，唐人有「請急」「探急」等說。南史三五庾仲文傳「仲文請急還家」，新書一一五狄仁傑傳「時大學生謁急」，均是。升菴詩話十二詳之。

（十五）金鎖曲——唐音癸籤一三：「僖宗朝，內製袍千領，賜塞外吏士。神策將軍馬直於袍絮中得金鎖一枚、詩一首，爲人所告，奏聞，帝令直赴闕，以宮人賜爲妻。有情者爲金鎖曲，流於

世。」此顯然爲本事曲，可能爲戲曲，如後世傳奇。

此外尚有康老子一調，是否戲曲，於此當辨。段錄曰：

> 康老子者，本長安富家子。酷好聲樂，落魄不事生計，常與國樂游處。一旦，家產蕩盡，因詣西廊，遇一老嫗，持舊錦褥貨鬻，乃以半千獲之。尋有波斯見，大驚，謂康曰：「何處得此至寶？此是冰蠶絲所織，若暑月陳於座，可致一室淸涼。」即酬價千萬。康得之，還與國樂追歡。不經年，復盡，尋卒。後樂人嗟惜之，遂製此曲。亦名得至寶。

又宋張唐英蜀檮杌下載孟昶廣政間事曰：

> 十四年春，……三月，宴後苑，放士庶入觀。時俳優有唱康老子者，昶問李昊等其曲所出，皆不能對。徐光溥曰：「康老而無子，故製此曲。」

按戲曲固有本事，卽普通樂曲在創製之初，亦每每有本事；非必有本事者皆戲曲也。段錄共述曲調十四，內八調皆有本事，其語或曰「乃命樂工撰此曲」；或曰「乃撰此曲」；有二曲如此。或曰「後撰此曲」；或曰「撰爲曲名」；或曰「所製」；或曰「遂製曲」；或曰「爲……所撰」。於康老子曰「遂製此曲」，與他語無別。設據本事，並援首章去敝節（二）所列，「唐人曰『曲』，有其實爲戲者」之例，而謂康老子是戲曲，則其餘七調，亦難例外。七調內，離別難之本事亦頗曲折，不亞於康

老子，二調間尤難歧視。幸蜀記雖曰「俳優」曾唱，究不知在劇中、抑在劇外，姑存疑，俟考。近人胡懷琛唐代文學五疑康老子是歌舞戲，惟曰：「原文但云『遂製此曲』，然單是歌唱，或兼表演，不得而知，故不能十分決定是歌舞戲。」意與此同。然胡氏能於有此一疑，已極難得矣！僅因唐代某一曲調有詳細本事，遂懷疑其曲爲當時歌舞戲內所用，竊恐四十年來，在國人之討論伎藝中，尚無具此膽識者。惜胡氏此一疑，乃偶然而發，尚非從有系統之論證中所得之結果耳。

附錄

【阮郎歸調格】東風吹水日銜山，春來長是閑。落花狼藉酒闌珊，笙歌醉夢間！春睡足，晚妝殘，無人整翠鬟。留連光景惜朱顏，黃昏獨倚闌。——南唐二主詞李煜作。

【曹唐詠劉阮入天台詩】

劉晨阮肇遊天台。——樹入天台石路新，雲和草靜迥無塵。烟霞不省生前事，水木空疑夢後身。往往雞鳴巖下月，時時犬吠洞中春。不知此地歸何處，須就桃源問主人。

劉阮洞中遇仙子。——天和樹色靄蒼蒼，霞重嵐深路渺茫。雲竇滿山無鳥雀，水聲沿澗有笙簧。碧沙洞裏乾坤別，紅樹枝前日月長。願得花間有人出，免令仙犬吠劉郎。

仙子送劉阮出洞。——殷勤相送出天台，仙境那能卻再來！雲液既歸須強飲，玉書無事莫頻開。花當洞口應

長在，水到人間定不迴。惆悵溪頭從此別，碧山明月閉蒼苔！

仙子洞中有懷劉阮。——不將清瑟理霓裳，塵夢那知鶴夢長。洞裏有天春寂寂，人間無路月茫茫。玉沙瑤草連溪碧，流水桃花滿澗香。曉露風燈零落盡，此生無處訪劉郎。

劉阮再到天台不復見仙子。——再到天台訪玉眞，靑苔白石已成塵。笙歌冥寞閑深洞，雲鶴蕭條絕舊鄰。草樹總非前度色，烟霞不似昔年春。桃花流水依然在，不見當時勸酒人！

第四章　腳色

一、概說

唐戲腳色比較簡單，既未見如宋戲有戲內串演與戲外執事之說相混，難於完全確定，亦不如元以後腳色之分歧錯雜，不易條理。唐伎亦有伎外人擔任致語，詳下章說白節。茲舉其確切有表現者四組：曰生與旦，曰末與酸，多爲歌舞戲所用；曰參軍與蒼鶻，曰癡大或木大，多爲科白戲所用。他如西涼伎內有裝獅子者；「自家何用多拜」劇內有若後世之老生、老旦、小旦者；「療妒」劇內人物，亦夫、婦、妾、僮、婢等咸集；蘇莫遮、蘭陵王、麥秀兩歧、灌口神隊等劇，則登場人物更多。惟當時是否已各有定型之腳色扮之，不可知；若循後世戲劇制度，爲之舖張虛擬，無甚意義，均不論。

雖然唐戲腳色誠較簡單，若有關唐戲腳色之解說，綜近人所爲，則上下古今，牽涉頗廣。其尤甚者，離奇怪誕，層出不窮，表現反而最爲複雜！原因乃唐以前時代較遠，戲劇情況益爲模糊，但稍有關於腳色之處，舉爲後世腳色之祖也、源也所在；考據家於後世腳色，亟欲求得其語原或義

原，於線索上，自難放棄如唐代之一階段；認爲古劇眞象已因荒遠而渺茫，是非正變，一時無從折證，不妨大膽懷疑，憑空牽附，乃揑合異說，矜尙新奇，如衞聚賢楊憲益徐筱汀均所不免。其平正踏實如王國維古劇脚色考一系，雖無險怪之嫌，而初步探討，又有籠統空疏之失。青木史、周史承其步趨，推而衍之，歧向乃益爲擴大。茲注重王青木周三家之全說，衡其得失，有所指歸；於衞徐楊三家意見，僅扼要辨正，或摘其資料於附錄中，以備查考而已。徐氏有釋旦及釋末與淨二文，茲仍次章之例，統稱之曰「徐釋」。

明祝允明猥談曰：「生淨旦末等名，……本金元闤闠談唾，所謂『鶻伶聲嗽』，今所謂市語也。」胡元瑞莊嶽委談亦曰：「南渡稍見淨旦之目。」二說皆示戲始於金元，故脚色名目亦始於金元，不必遠求。近代之考脚色者紛紛然，仍以王氏脚色考較爲周備。王氏首先著錄唐有參、鶻、癡、木諸色，對祝胡之說，本來不成立者，乃益爲之明白道破，不爲無功。但王考七曰：「脚色之名，在唐時祇有參軍、蒼鶻。」於旦、末、酸三名，脚色考內仍謂始見於武林舊事官本雜劇段數中。對旦，猶曰「旦之實，唐以前既有之」；若對末與酸，則皆認爲宋戲始有；於生，且謂爲明代以後，就末改稱。是其旨趣僅半與本書相合，餘仍不外祝胡之見耳。詳審其說，實亦空疏難立；此章用一並爲之道破，庶幾向前更進一步。

因此，對於王氏論脚色之基本意識，首先應有商討。王考七曰：

謂副淨、副末二色，爲古劇中最重之脚色，無不可也。……元人脚色中，有孤，有旦，其實二者非脚色之名。孤者，當時官吏之稱；旦者，婦女之稱。其假作官吏婦女者，謂之「裝孤」「裝旦」則可，若徑謂之孤與旦，則已過矣！……若妲，若旦，若徠，則示其男女及年齒；若孤，若酸，若爺老，若邦老，則示其職業及位置；若厥，若偌，則示其性情舉止。……此等皆有某脚色以扮之，而其自身非脚色之名，則可信也。

王氏祇認後世之淨、末，出於唐之參、鶻，爲古劇中「最重」之脚色，同時否認妲、旦、酸、徠等爲脚色；又未說明古劇中次要之脚色究竟何在，是直忘古劇中尙有生旦戲或歌舞戲在，且佔古劇最重要之地位也。不然，使果顧及古代尙有生旦戲或歌舞戲者，此等戲豈副淨、副末二色所能擔當！例如踏謠娘，王考固稱爲「優戲之創例」者，當時演唱亦復極盛，後世之論者倘並脚色而未許其有，或強派副淨、副末扮蘇家婦，將何以解？王考所謂滑稽戲者，既已產生脚色曰參、鶻，彼與滑稽戲同時存在之歌舞戲，豈應完全偏枯，毫無脚色可言！王考首二章內，謂滑稽戲祇能演時事，不能演故事，又不能合於歌舞，因而儘量抑低其重要性，認爲去眞正戲劇尙遠，一若凡屬眞正戲劇，非其伎之能合歌舞者不可。但同書於論脚色處，則又故推此種滑稽戲爲古劇中之所「最重」，於彼曾經

重視之配合歌舞、具備眞正戲劇之條件者，反不考慮其由何脚色擔任：前後矛盾如此，則又何歟？古歌舞戲之脚色，縱不列爲「最重」，亦何至於地位全無耶？

元代一般官吏，必不皆稱孤；周史(一〇三頁)引尙書「周官」「少師、少傅、少保，曰三孤」，因謂官員稱「孤」，亦自有其根據。按此項根據，實太高古！未必爲元代官場或戲場所取。縱取，亦嘗有限度，必無大小官員一律「稱孤道寡」之理。宋元婦女，必不皆稱旦。詳下節。若謂姐、旦、倈、酸等皆非脚色名，而皆另有「某脚色」以扮之，則此「某脚色」者，在唐宋劇中，究竟何在？豈一皆失傳歟？元明劇中誠偶有將宋劇之脚色名降爲普通人品名，而另指當時之脚色以扮此古脚色者，如「冲末扮孤」、「淨扮孤」之類是。但在周陶二目中，孤爲主角者凡三十五本，旦爲主角者凡十五本，酸爲主角者凡二十四本，豈能因後來元雜劇中少數情形，遂皆否定其原本之爲脚色歟？扮孤者畢竟尙有「冲末」與「淨」可言也，扮酸者畢竟尙有「末」可言也；若扮旦者，究竟是何脚色？試問通漢唐宋元明清之歷代情形中，果能舉之否乎？焦循易餘籥錄曾曰：「孤謂官，酸謂秀士，旦卽旦。」既曰「旦卽旦」，足見並釋義尙且感覺艱難，何況於其本身曰「旦」以外，另須提出其他脚色不曰「旦」者，用以扮旦乎！劉向說苑十一：「今有人於此，而不知彈者，曰：『彈之狀何若？』應曰：『彈之狀如彈，』則諭乎？』王曰：『未諭也。』」若指宋元之「裝孤」「裝旦」卽稱謂「某脚色」之一種形式，則此種形式，何以又未曾遍及，而見有「裝酸」「裝倈」，乃至「裝僧」「裝農」……種種

名稱乎？彼「和尙家門」、「秀才家門」、「禾下家門」等院本甚多，而和尙、秀才、農夫等，固與官吏、婦人等，共同存在於社會，亦共同表現於舞臺也。王氏對我國戲劇作初步研究時，已能超然物表，不爲習俗生旦等名目所囿，疑孤旦等非脚色名，誠爲穎卓！惟因對此點尙考識未密，進一步乃以可疑者爲「可信也」，則嫌太過！宋時於「裝孤」「裝旦」曰「裝」，猶之唐時於假官、假婦人曰「弄」。不過「裝」字從化裝服飾言，尙屬「弄」之形式部分耳。優伶爲弄假官者特設「孤」稱，爲弄假婦人者特設「旦」稱，孤之於宋，旦之於宋以前，其本身非卽脚色之稱而何？靑木正兒南北戲曲源流考二用王氏意，先擧陶目之喬記孤、合房酸、毛詩旦，謂「這等恐是以當場的主演人的人品而爲名的」。續擧周目之思鄉早行孤、雙賓旦、眼藥酸，曰「是亦可爲同一的證據了」。此明明爲同一類之事例而已，雖云「同一的證據」。旦、孤、酸在周陶二目中，苟確定不指「人品」，而指脚色，則少擧例猶是也，多擧例亦猶是也，何證之有！所謂「當場的主演人」者，卽演員也。近人於今劇脚色名目，如生、旦、淨、丑，早離演員之「人品」等，而許其獨立，庶幾果然以脚色相看；惟於古劇脚色則相反：不肯建樹健全之「脚色觀」，一味強調脚色以外之事，是直論者心理上之歧視，並非古今劇脚色之所以構成者，果然有別也。推而衍之，如徐釋中，遂從演員之性別以確定脚色名目，指「妲」專爲女演員用，「但」專爲男演員用等，其作用無他，直破壞古劇之有脚色而已！詳下文生旦節「演員性別是否影響脚色」。

王氏於脚色名誤信爲非脚色名，如上所言；另於非脚色名，指參軍色竹竿子等。又有誤信爲脚色名者，詳下文參鶻一節，是皆其基本意識之可議處。因本書主張生、旦、末、酸，與參軍、蒼鶻，同爲脚色名，且發生在五代以前，甚至晚唐；若旦，且由漢之「胡妲」而來，與王青木二氏之說，參差之甚，故先爲辨明大意如此。

考訂唐戲脚色，不僅有得於唐，且於後世脚色之認識，亦具莫大啓發。如生旦淨丑之組合，驗之古今，幾乎顚撲不破，其淵源如何？生是否至元明始突如其來？妲在宋戲名目中，尙保存不少，究應如何體會？淨在宋代，究何所往？末何以入生？又何以有入丑之說？……凡此種種問題，欲其能於提出，及提出後一一能於明確解答者，關鍵大都在唐戲耳。故本章之末，列一古劇脚色表，以求與唐以後之情形貫通，並辨正王考青木史周史之失。

二、生旦

禮樂記曰：「及優侏儒，獶雜子女。」其意如不謂男優女優雜用，卽謂以優扮男女故事；充「雜」字之義，甚至謂以男扮女，以女扮男。唐孔穎達疏指「獶雜」爲「間雜男女婦人，言似獼猴，男女無別也」。子女，卽生旦也。事屬聯成，故文不單舉。參看次章歌舞戲總，論晚唐之初，西蜀雜劇女演員之稱「子

女」。周史七二二頁。曰：「中國戲劇之脚色，宋元以來，即以生旦爲中堅。」豈但宋元以來如此，初期形成於漢劇，卽已如此。詳文章歌舞戲總。故旦之肇始，至遲在漢。詳下文倘妲說。首章中唐節論「欣賞趣味猥雜」章文內，並曾申及此意，可參看。王氏所考，一面據唐有弄假婦人之戲，祇曰「旦之實，唐以前既有之」；一面以生爲末，以末爲末尼，曰「至南宋初，始見載籍，又似後起之名」。考據家態度謹嚴，誠然足多；惟亦宜慮及實際：倘單獨有女，成何社會？如專門用旦，又成何戲劇？戲劇中，旦之所至，生輒隨之；二者之搬演，固然可分，若大致則多相聯繫。應曰「生旦之實，唐以前既皆有之」，斯合。不必因生末之名後起，並不許之先有其實也。唐合生戲內，何懿與穠子，分扮生旦；義陽主亦「合生」戲，當然由駙馬、公主，分佔生旦；踏謠娘戲蘇郎中及其妻之故事，生旦益明；鳳歸雲亦普通歌舞戲，乃有「公子」與「妾身」對立；孟姜女、阮郎、楊下采桑，乃至道家俗情戲中，凡措大之遇神仙者，皆聯生旦；——此生旦配合之常態也。王氏祇許唐以前有旦，而不及生，雖屬個人想像之偏，其事看似平常，詎意影響後來者頗大！尤其在靑木史、周史內，此點表現爲著。二家因唐以前之脚色名目中無生，而其實又於勢不可少，遂皆倚參軍戲內之蒼鶻充替，使領起後世之末；同時乃不得不使參軍一色，兼領後世之淨與丑。如此，參軍戲幾乎變爲獨脚戲，頓成混亂現象！詳第四節末。尚使諸家知唐戲固早已有生，則以唐之生、旦、參、鶻，領起後世之末、旦、淨、丑，何

等自然！何等正確！故在古劇脚色之硏討中，如本書之「生旦」聯擧，實有其特殊之意義在，必不可忽！

生旦之實，早在唐五代戲中皆有之，既如上述；若生旦之名，據現存之資料揣測，至遲亦當有於晚唐，絕不俟諸南宋或明代。北宋釋文瑩玉壺野史十守山閣叢書本。云：

韓熙載才名遠聞，四方載金帛，求爲文章碑表，如李邕焉。俸入賞賚，倍於他等。畜聲樂四十餘人，闌檢無制，往往時出外齋，與賓客生旦雜處。後主屢欲相之，但患其疎簡。

癸巳存稿補遺「家妓官妓舊事」條，稱湘山野錄云云，不云玉壺野史。聲樂既屬閫內，當悉爲女伎；生旦既與賓客同在外齋，當爲男伎。此「生旦」二字，謂不指優伶，不可得。熙載承五代風氣，自身倘且偕賓客，雜女婢，入末念酸，串戲爲樂，詳下文宋證。其曾蓄男優演戲，自無問題。徐鉉撰熙載墓誌，謂其「家人之節，頗成寬易，雖名重於世，人亦訝其太過」，正包含「與賓客生旦雜處」之事。玉壺野史之書，雖成於宋神宗之元豐間，據自序。而所記乃五代事，當時必依據其所得之五代資料。五代優伶中有生旦；若不僅受莊宗提倡之影響，則必爲晚唐規制之遺也。知不足齋叢書本玉壺淸話載此條，作「與賓客生雜處」，脫「旦」字。別本「雜處」作「聚處」。癸巳類稿一五韓文靖事輯引，作「聚雜」。吳翌鳳校淸話云：「此書脫句譌字，十之五六。」至後來之述此事者，如宋史四七八韓傳稱：「恣其出入外齋，與賓客生徒

雜處。」曾慥類說一八引江南野錄，改爲「不禁其出入，竊與諸生淫雜。」清吳任臣十國春秋等，則並此一「生」字亦刪去，於是前人劇說有關「生旦」，碩果僅存者，至此乃掃蕩乾淨，深可歎惜！然後感古劇說之不備，誠爲憾事，但前人立說雖備、雖要，奈遇後來之不解事者，橫加摧殘，不留餘地何！其令人驚心動魄、歎惜痛恨也，又豈止茲「生旦」一例而已哉！近人著作中，惟見王季思西廂記注，曾引野史。徐青藤周濟史中，俱忽略。

若生旦分述，應先陳唐人所謂「弄假婦人」之義。據次章歌舞戲總，漢有「婦人相對作優」；據首章溯源，魏陳留王使小優作「遼東妖婦」，南齊東昏侯「吹笙，歌，作女兒子」：皆唐代弄假婦人之初階也。據首章初唐節，太子承乾寵俳兒稱心，善姿首，所爲必已是弄假婦人。初唐有「猥戲」、「褻戲」，中唐有「猥褻之戲」，其間自皆以旦角爲主。段錄「俳優」條云：

弄假婦人：大中以來，有孫乾飯劉璃瓶，近有郭外春孫有熊。僖宗幸蜀時，戲中有劉眞者，尤能！後乃隨駕入京，籍於教坊。

此條前述弄參軍，乃弄假官；後述弄婆羅門，乃弄假佛徒；而於此二者之間，述此弄假婦人。段氏將三種「假弄」平列，顯然表示其性質有相同之點。但若以今日之意識審之，則弄參軍爲科白類戲，餘二弄爲歌舞類戲，不同一也；弄假婦人與弄參軍已形成腳色，弄婆羅門僅與弄孔子、弄老人一類，

但表示戲劇內容，尙未成脚色，不同一也。弄婆羅門並不限內容，實亦近於脚色。「弄假婦人」，陳書一八七簡稱「假婦戲」而已，何以遽成爲脚色？因舞臺上使女性戲劇化，其伎藝考究頗深，必須作專門之鑽研，成專門之職業。戲劇有女主角者，於發揮劇情與掌握觀衆情緒方面，均特別有力。其所表現，必不僅斂裙巾幗，裝作婦人，示非男性而已。故弄假婦人之意義，乃在舞臺上深切發揮婦女之戲劇化，初不計其由男優或女優爲之；較之「裝旦」，命名於「裝」者，實更進一步。設若疑以女優扮劇中婦人，何能稱「假婦人」，此乃理論問題，請看下章化裝節，解釋元稹之象人詩。段錄謂劉眞「尤能」，所以下一「尤」字者，正爲此。若限於男優之伎，則淺視弄假婦人矣。徐釋論劉眞曰：「可見唐朝末葉，連遠在四川的雜戲人如劉眞者，已然步武歌舞劇的後塵，而採用男扮婦人的表演方式了。」此語實不可解：唐五代之蜀戲堪稱冠天下，詳首章溯源之末。縱不然，亦必不至後於天下；徐氏輕之，稱爲「遠在四川」之戲，果何所據？——一不可。劉眞所爲，旣是弄假婦人，便是眞正戲劇，安見其爲「雜戲」，僅歌舞戲之「後塵」而已？——二不可。對段錄所特下之「尤能」二字，徐氏全不理會，——三不可。尤其淺視弄假婦人爲「男扮婦人的表演方式」而已，將何以解釋旦？且又豈止「方式」而已？——四不可。

就史例以說明：上文所謂漢之「婦人相對作優」，魏之作「遼東妖婦」，南齊之「作女兒子」，

皆是弄假婦人，皆是演戲。但若北周宣帝令城市少年婦人服，而歌舞相隨，隋煬帝時，爲婦人服以歌舞，鳴環珮，飾花毦者三萬人，唐高祖時，借婦人裙襦五百餘具，充散樂之服，則皆大規模之化裝隊舞也。嚴格言之，此等僅「裝旦」之先聲而已，且尚未曾貫徹「裝旦」，其非弄假婦人與演戲，更無待言。參看首節溯源(丙)。溫庭筠乾𦠆子載名族子弟戲陸象先，曾施粉黛，高髻笄釵，女人衣，疾入，深拜四拜，在「男爲女服」而外，亦僅僅表演「深拜四拜」而已，可云「裝旦」；但既無故事中之唱白與深刻之表情，則亦不能稱「弄假婦人」以演戲也。太平廣記四九六引乾𦠆子：「陸象先……爲馮翊太守。參軍等多名族子弟，以象先性仁厚，於是與府寮共約戲賭。……其第三參軍又曰：『……吾能於使君廳前，作女人梳粧，學新嫁女，拜舅姑四拜，則如之何？』……遂施粉黛，高髻笄釵，女人衣，疾入，深拜四拜，象先又不以爲怪。」

唐闕名靈異記：「許至雍……閒遊蘇州。時方春。見少年十餘輩，皆婦人裝，乘畫船，將謁吳太伯廟。許君因問曰：『彼何人也？而衣裾若是？』人曰：『此州有男巫趙十四者，言事多中，爲士人所敬伏。皆趙生之下輩也。』」戲劇出於巫覡，舊有此說，看本書下文論參軍蒼鶻後之表解。

弄假婦人在戲劇發展中，不能孤立存在。如果名副其實，已以專門之伎藝，成爲一種定型之旦色，則此同時期內，全部戲劇之伎藝水準，必已相隨而提高，可以概見。例如晚唐之弄假婦人，既發展至劉眞「尤能」一步，即先有文宗朝「子女錦錦」之雜劇，及武宗朝曹叔度劉泉水弄參軍戲之「鹹

淡最妙」等，顯示晚唐戲劇之一般水準必皆可觀，絕不至如王考之評定樊噲排君難者，猶曰「布置甚簡，而動作有節」，「去初唐樂舞不甚遠」，形成彼此脫節，不相配合之怪事。段錄此條內之「戲中」二字，疑爲「蜀中」之訛，或「蜀戲中」之省。非謂餘四人所爲皆在戲外，惟劉眞獨在戲中。戲外所爲，若非普通隊舞，便是百戲中之男扮女裝而已。

胡氏莊嶽委談曰：「樂府雜錄……范傳康、上官唐卿、呂敬遷三人弄假婦人。假婦人，即後世裝旦也。」顯於段錄文字誤其句讀。惟此應屬偶然疏略所致，未必因所據段錄之傳本不同也。次章參軍戲節述王考於段錄「醎淡最妙」一節亦句讀錯誤，並詳明周史之如何加以糾正，其中已曾計議及此，茲不複。文獻通考於段錄原文之孫有態下，增「善爲此戲」，「尤能」下有「之」字。許史誤讀段錄，又誤看文獻通考，將孫乾飯至孫有態四人及劉眞之「尤能」，概歸「善爲參軍戲」，則更疏矣！須知「外春」、「有態」，皆符合旦之優名，而不合淨丑之優名，已甚顯著，有不俟辨。白居易憶舊遊詩：「李娟張態一春夢。」注：「娟、態，蘇州妓名。」周史曰：

> 魏有遼東妖婦，隋時男爲女服，則弄假婦人已不始自唐開元以後。且當時蜀中已有此戲，可見其已發展到各地去，不僅御前始有此類供奉。

乃用王氏脚色考之說，於唐戲之弄假婦人，並未得其概觀。初唐之猥戲、褻戲、合生戲等，非周氏

之所計及，無論矣；若通典所舉唐散樂之四大例中，卽有踏謠娘在，豈尙可恝置不顧！踏謠娘，戲劇也，既非百戲，亦非普通歌舞，其扮蘇家婦者，無論爲「丈夫著婦人衣」，或「婦人爲之」，皆是民間戲之弄假婦人也，要不能否認。以踏謠娘與「遼東妖婦」較，一嬉褻，一悲苦，雖然異趣，但其爲求婦女戲劇化之深造，二者則同也，不應知有彼不知有此。至若不始於開元以後，不僅於「御前」供奉種種，則更宜從踏謠娘說起。青木史十五有脚色比較表，曾列「弄假婦人」，注云：「與參軍戲無關係。雖不詳其爲何戲，然唐代之女脚色也。」據本章參軍戲節，在陸參軍內，可能有旦色參加歌舞，則不能謂彼此無關係。既祇是脚色而已，當然無從斷定其爲何戲、或何種戲。因有此處之後一語，乃覺靑木氏對於唐戲之種種，概念實未正確。李賀榮華樂（一題「東洛梁家謠」）：「玉堂調笑金樓子，臺下戲學邯鄲倡。口吟舌話稱女郎，錦袪繡面漢帝旁。」「口吟」是唱，「舌話」是白，「稱女郎」是自稱「妾」、「奴」之類，非旦而何？

晚唐假如已有「旦」之名目，段錄不用，而仍稱「弄假婦人」，何歟？胡氏莊嶽委談曰：「觀安節樂府雜錄稱『假婦人』，則知唐時無『旦』名也。」然乎？否乎？曰：不然，此古今劇說方式之不同耳。如上文引段錄，平列三種假弄，乃當時士夫所採之劇說方式；所謂脚色名目種種，惟後世始習用之耳。不但旦爲然，卽參軍、蒼鶻亦然。唐人稱參軍樁、或陸參軍、或參軍子，詳下文第四節引淸異錄語。舉非後世劇說之方式。蒼鶻之名在唐代，今知僅見於李商隱驕兒詩中，而段錄今傳

本末提及，豈可據此便謂段氏所謂參軍戲內並無蒼鶻歟？亦因二名在其劇說之方式中，不必並舉耳。且以唐人之用「弄假婦人」一辭而論，即並無絕對性，同時尚有其他種種不同之表示方式在。如新書八〇載太宗子承乾「有俳兒，善姿首，承乾嬖愛」，詳七章五節初唐演員。此俳兒之所爲，實即弄假婦人；因顏師古注急就篇曾曰「俳，謂優之褻狎者也」，可以知之。詳次章參軍戲節引。又如王翰與杜甫同時。觀蠻童爲伎之作曰：

長裙錦帶還留客，廣額青蛾亦效嚬。共惜不成金谷妓，虛令看殺玉車人！

蠻童，男也，一人而已，並不成隊。留客、效嚬，均非普通歌舞或化裝隊舞所能有，然則其所爲伎，應指演戲，爲「弄假婦人」耳。隋曲有神仙留客，可能爲有故事之劇曲，不知與此有關否。姑誌之，俟考。又如首章去啟，說明唐人曰「唱」，有時爲「演」，曾舉司空圖詩曰：「處處亭臺祇壞牆，軍營人學內家裝。太平故事因君唱，馬上曾聽隔教坊。」分明爲軍伎中之「弄假婦人」戲也。又如林滋木人賦云「穠華不改，對桃李而自逞芳顏」，於傀儡之「弄假婦人」，乃作如此表示。七章六節引陳子昂文稱「跡荒淫麗，名陷俳優」，亦可能是曾充旦色之意。不但對於旦色之表示有種種不同之方式，即對他色亦然。唐既有窟礧子名，而實際仍可稱「弄老人」、「弄衛翁伯」；既有弄參軍名，而實際仍有稱「弄癡」者。從多方論證，知唐人雖稱「弄假婦人」，與另有「旦」稱之存在，並不相妨。吾人必須先有此項了解，然

後方可進而求旦之源與義。如徐釋論蜀伶劉眞弄假婦人尤能，曾謂當時尙用「木笡」指傀儡戲中之旦色，說詳下文。「所以沒有拿它當作男子裝婦的名稱，而謂之爲『弄假婦人』耳」。意中卽認「旦」與「弄假婦人」二辭不能並存，實際並不然。

旦之爲脚色名，近人於王考說，已先入爲主，均信南宋以後方始有據。故凡近人所以考其起源與命義者，除衞聚賢徐筱汀二說外，大抵與唐無涉。今旣云「生旦」名稱至遲有於五代，甚且晚唐已見，則於源、於義，宜另有據；旣無所得於近人，惟有驗之於前人。前人之說旦者亦衆矣！要以明方以智解釋鹽鐵論語，最中肯綮！而自王氏脚色考以下，除衞徐二氏外，不但不取，且均不提，未知何故。漢桓寬鹽鐵論歷述漢代之歌舞戲，已略見次章歌舞戲總。其「散不足第二十九」曰：

今民間，……戲弄：蒲人雜婦，百獸、馬戲、鬭虎，唐銻、追人，奇蟲；胡妲，戲娼、舞像。

末四字今傳本另見於同篇下文，曰「富者祈名嶽，望山川，椎牛擊鼓，戲倡儛像」；茲據方氏通雅三五，移補於「胡妲」下，想方氏所見之本如此。按文內從「蒲人」至「舞像」，敍諸伎甚雜亂：人伎、獸伎、蟲伎相參奪，難於句讀。茲訂「蒲人雜婦」乃男女之粗健者，任百戲；自「百獸」至「奇蟲」，皆是。楊愼說：「銻」乃梯，「追」乃縋。以足承梯，梯上縋人也。方氏云：「奇蟲，總言魚龍漫衍也。」若「胡妲」，乃纖麗者，任歌舞戲，所謂「戲娼、舞像」是。「戲娼」應卽戲弄「總會仙倡」張衡西京賦語。之故事；「像

乃化裝與服飾；「戲」「舞」二字之義互見，指歌舞戲。漢戲見於「象人」「舞象」「戲象」之諸說中，已詳次章歌舞戲總；「舞」原有戲劇之意，已詳首章去蔽。如吳志賀齊傳，謂孫權餞齊之行，「作樂舞象」，實際已是作樂演戲，不僅普通歌舞，乃一例也。方氏曰：「胡妲，即漢飾女伎，今之裝旦也。」一語貫穿自漢至明之情形，確且切！「飾女伎」，指漢書二五下郊祀志，記成帝時，匡衡所言：甘泉泰畤，「紫壇僞飾女樂」。此之「僞飾」，當不用胡人，然郊祀之爲飾，與當時燕饗之爲飾，必然同道。王考一「漢書禮樂志載郊祭樂人員，初無優人」，遂斷「漢之俳優亦用以樂人，而非以樂神」，蓋偶失之於同書之郊祀志耳。據鹽鐵論，胡妲之戲已及於民間，其泛常而且普遍可知；郊祀之飾女伎，甚且亦受民間之影響。姚燮今樂考證緣起引釀花使者說：「鹽鐵論有『胡蟲奇妲』之語，方密之以『奇妲』爲小旦。……『奇旦』二字，亦未作小旦解。」於桓方二書如此云云，未知據何種板本。衞聚賢淨丑生旦的起源說文月刊一卷七期。與徐筱汀釋旦新中華復刊三卷四期。引鹽鐵論，均至「奇蟲胡妲」四字即止，於胡妲之任務均未得解。衞氏祇主張漢代演戲用燕地女子充旦之說，強指「旦」與「燕」爲同音字。此二字同音與否，有不俟辨；若於「胡妲」引而不論，衞氏失之交臂矣！徐氏於「胡妲」，僅指「妲」爲胡音之字而已，而認南宋時所用「妲」字方指脚色；又回溯其與唐木笪之「笪」、五代木大之「大」，均爲一字，糾纏混雜，並未得其眞諦，詳下文。魏繁欽與文帝牋：「自左驥

史納，謇姐名倡……。」李善注：「其史納、謇姐，蓋亦當時之樂人。」疑「謇姐」二字皆訛文，「姐」則「妲」之訛也。能改齋漫錄云：「以是知婦人之稱『姐』，漢魏已然矣。」其說的否，俟考。碧雞漫志一列唐代善歌之婦女二十一人，中有曰寵妲者，所據何書？俟查。寵妲可能爲一女優裝旦者之名，不能認作「寵姐」以埋沒之，惟當補入下文七章女優。

清袁枚隨園隨筆十七：「今人稱伶人女妝爲花旦，誤也。黃雪槎青樓集曰：『凡妓以墨點面者，號花旦，』是女妓之名，非今之伶人也。」鹽鐵論有『胡蟲奇妲』之語，方密之以『奇妲』爲小旦。余按漢郊祀志：樂人有僞飾女樂者，此乃今之小旦、花旦也。菲嶽委談云：『雜劇旦有數色：以墨點面，謂之花旦』，是女妝亦可稱花旦。」按袁氏無定見，信馬由韁，聽人牽引，要認清。

「胡妲」一名，推其曰「妲」之由，可能乃用一漢字足以表示女性者，以錄胡語之音。「妲」字早見於殷有妲己，徐釋已略考。如唐人稱少女之夭冶者曰「姹」、曰「妖」，……皆有義而已；若曰「妲」，既暗示夭冶，又兼錄外音也。此說中否不敢必，姑懸之以俟續討。至於胡妲之實例，於漢暫不能舉，請舉唐例：初唐合生戲內之女主角檝子，來自康國之何，武平一上書，稱爲「妖妓胡人」。檝子在劇中，表演生動，武氏至斥爲「媟狎」，詳文章合生節。則顯然爲胡妲；——一也。段錄云：「開成末，有樂人崇胡子，能軟舞，其腰支不異女郎。」其以胡人裝旦戲舞，可知；——二也。上文引王翰詩，詠蠻童爲伎，乃長裙留客，青蛾效顰，亦復胡妲；——三也。「妲」之名雖不見於現有唐人之劇說，

或已爲唐優伶間所用，間有省爲「旦」者，甚至已各讀本音；流入宋劇，猶存「偌賣妲」、「老孤遣妲」、「雙賣妲」，及「襤哮店休妲」、「纇妲」「細妲」等名目，見武林舊事十。仍用原字未省。宋無名氏應用碎金三七技樂篇，有「雜劇、雜班、煙火、唱詞、彈琴、鼓鼙」，並注「旦」字。曰「鼙」，或與旦脚之作雌聲有關。明朱權太和正音譜脚色中列「狚」。參看下文論宋脚色「引戲」。清王棠知新錄引懷鉛錄云：「扮婦人謂之狚，音旦，又音達，又與『獺』通。」引字形入「狚」與「獺」，雖無足取，若此二形與「達」「獺」二音，則應皆從「妲」字來。是「妲」之形與音，在宋以後之戲劇中，均尙存在與流傳也。餘詳下文論木宜與「木筲人」。

能改齋漫錄二：「婦女以姐爲稱。說文曰：『媎』字或作『姐』，古字假借也。子也切。近世多以女兄爲姐，蓋尊之也。……按魏繁欽與文帝牋曰：『自左顛史訥，謇姐名倡。』魏志曰：『文帝令杜夔與左顛等，於賓客之中，吹笙鼓琴。』李善注云：『其史訥、謇姐，蓋亦當時之樂人。』以是知婦人之稱『姐』，漢魏已然矣。」按顛史謇三人同爲樂人，何以謇用尊稱？顯然可疑。

近人釋旦之說紛紛然，凡與唐無涉者，茲概不論。王氏脚色考曾以「鹹淡」之「淡」爲「旦」所出，不確，已辨如次章參軍戲節。茲略舉有關「妲」字等說數條，而以徐釋最爲繁雜，故殿於後。

吳曉鈴說旦、國文月刊一卷六期。王芥輿戲劇脚色得名之研究、劇學月刊。及周貽白五，一〇二頁。均頗得

「旦」之本字爲「妲」，據南宋資料。惟均以爲「妲」又是「姐」之訛，則於形與音俱失之，未免蛇足矣！吳氏以宋劇內有三姐黃鶯兒、三姐醉還醒，乃「姐」未誤「妲」之二例。未知「三姐」爲故事所在，古今戲劇故事中，以三姐爲主角者常有之。例如金元院本名目內四酸逍遙樂之「四酸」，雖爲脚色，而四皓逍遙樂之「四皓」，則爲故事也。最爲今人所熟習者，如王寶川與玉堂春二劇之主角，非皆三姐乎？「歌仙」劉三姐，乃廣西一千餘年來之傳說。據云：爲唐中宋時人，今已編爲歌舞劇。（詳見六〇年七月二十六日人民日報）此則尤爲有趣之參考資料。近人陳墨香說旦劇學月刊一卷四期。曰：

漢時之「城旦舂」，卽罪人修城舂米之罰。婦人不修城，祇旦起舂米。唐令罪人妻女在宮中唱戲，說者謂以此代城旦舂。或者旦作女解，始於唐，這個「旦」字，卽「城旦舂」之「旦」。這話是侮辱旦角！況且唐朝使女伶扮參軍，與今之淨略同，非旦也。有謂「妲」字也可讀做「旦」，比妲爲妲己，是把旦當做小說裏的狐精」

唐令罪人妻女在宮中唱戲，指阿布思妻事，已詳次章參軍戲節；乃因才施用，其人果能優者，方使之優，非對罪人孥之通例也。說者謂以此代「城旦舂」，其說究何所出，未詳。謂「旦」作女解，始於唐，並未提出依據，料因王氏之說而衍之耳。此說在王考七及王氏脚色考內均曾主之。曰：「旦者，婦女之稱。」又曰：「宋金之際，必呼婦人爲旦。」蓋因對「『旦』與『妲』不知其義」，（王考七之語。）而又欲解釋「裝旦」一事，設辭如此而已。靑木史十五曰：「旦當爲稱婦人之語，可與以首肯

之說也。」祇知一味對王考附和，却無任何理由。周史五一〇二頁駁正之曰：「或謂旦爲當時婦女俗稱，並引青樓集張奔兒爲風流旦，李嬌兒爲溫柔旦爲證。實則張奔、李嬌，皆係以演雜劇，飾旦色得名，與一般稱謂無關。」甚的！按宋金之際，即使果呼婦人爲旦，亦未必普遍於一般社會，至多優伶間如此耳。何況尙屬設辭，並無實據乎！若用「胡妲」之說，認胡人所以呼「弄假婦人」者其音如「妲」，則何國襪子或爲男優，或爲女優，皆無不可。王翰所寫之蠻童，段錄所稱之崇胡子，皆男也，亦皆可以爲妲。讀「妲」爲「旦」，與其謂指妲己其人，（王芥輿文云：「所謂藉古美人鄭旦或妲己而得名，殊屬附會。」）不如認作紀錄胡語之音，較爲近理矣。

徐釋曰：「要根據中國戲劇發展過程，去研究旦脚的來源，或者能够探索到一個比較確實的說法。」宗旨、方向，均極是！惟我國古劇所謂發展之過程，因宋以前現存資料太零碎，宋代所有劇目與劇說之間，矛盾特甚，又與宋末元初具體情況不銜接，故爾極爲模糊，不易掌握。凡周旋於此等資料與情況中者，可以人執一說，彼此距離甚大，莫衷一是。處理之宜，重在於漢唐事實，虛心體認，沿流而下，得其大體，不拘小節，庶幾可準。徐氏於漢唐情形，尙多疏誤，於宋元小節，一字、一辭，必持之有故，強其聯貫。每遇窮迫，則牽合外國關係，恣肆聲韻通轉，空中擒拿，墓引塗附，故終難得當耳。從發展過程求其源流貫通，誠極需要，但須知古人之有種種劇說、劇目，乃不同時、

不同地、不同對象、不同主觀；若其人於戲劇之了解能力，不同程度，尤有關係！其出於專家，以負責態度，爲嚴密考查，確鑿可信者，乃極少數；大都爲一時興到，記其偶見、偶聞、偶感而已，當然不相爲謀，各異其趣，非同一系統、同一範疇中之產物也。吾人面對此等古資料，倘不善用，而信其一般可靠，一般貫通，強爲彌縫聯綴，竭力泯其矛盾之迹，以統一之，使成爲一合乎理想之總解釋，安可得乎！其甚者，譬如甲乙丙丁諸陶器，原製造人各有模型，各遜伎藝，並非一致；今器皆碎矣，吾人從多方採得混合之碎片若干，而欲拼湊之使具體，於片之不附着、不契合者，乃重施膠漆，密運釘鉸，結果究竟如何？竊恐宗旨方向雖在畫虎、刻鵠，而所形成者，將犬鶩之不類耳！此原一般考據家易犯之通病，雖程度不同，而大都難免。如木靑力主漢唐有戲，侈陳唐戲種種，對於此病，又詎能例外！正須在此種原則之下，嚴爲檢驗，不憚糾纏，此下所論者，初非專翹徐氏一家之失矣。

茲就徐氏釋旦全文內，提出下列二問題，以積極研討爲主，而附見徐說之疏誤於其中。凡重點在木大方面者，另述於下文擬大木大一節。敦煌寫本（伯希和編號三二一一）有關吟詩，句，按曲名，曰：「寂寞關山月，囑條胡渭洲。看朝天莫聽，聰取感寒秋。……」足見莫鞠一作「莫聽」。

（一）何謂「木笪」與「木笪人」？——三章概說列崔記曲名之有本事者，曾附見木笪與措大子，注謂非有本事，乃疑其與脚色生旦或有關耳。查孫光憲北夢瑣言曰：「王蜀黔南節度使王保義有女，

善彈琵琶。其曲名一同人世，有……莫輕、項盆樂……之屬。」所謂莫輕，應即木笪。足見二字總是曲名，原爲譯音，分立則並無意義：「木」不能指「癡大、木大」之「木」，亦不能指傀儡「木人」之「木」。此說倘可信，便宜堅持；倘不可信，宜俟的證，再爲修改。至於「笪」「輕」既皆譯音，而胡妲之「妲」亦是譯音，三者宜有接近爲一之可能。設「笪」亦可以用如旦色之「妲」，則「木笪」原指何種旦色，雖不可知，若木笪曲調宜爲旦色所常歌唱，然後始得名也。準此以推，措大子或亦末色所常歌唱之曲，不止木笪爲然。——此說雖不能定，應予保留、存疑。宋樂府渾成集林鍾商曲列木笪，又有嬌木笪。疑元曲喬木查，爲「嬌木笪」三字之訛。周密齊東野語十「混成集」條，先敍楊纘卽紫霞翁。聞禁中歌霓裳，繼曰：

又言太皇最知音，極喜歌木笪人者，以歌杏花天木笪，遂補教坊都管。間憶舊事，因書之，以遺好事者，蓋二曲皆今人所罕知云。

按周氏所謂「二曲」，指霓裳及木笪無疑。「歌木笪人者」，既得補敎坊都管，其爲男性亦無疑。若「杏花天木笪」五字，是指二曲帶過爲一曲，抑原指各別之二曲，殊難定。惟既曰杏花天木笪，頗似爲旦色所歌之曲，非鐵綽板唱「大江東去」者比。「歌木笪人」四字內，本不能提出「木笪人」三字爲一專辭，但今嬌木笪既含有旦色所歌之意味，則「歌木笪人」或卽指充旦色之

人，而「木笪人」三字，遂亦可能指某種旦色矣。木笪，原是唐曲；至南宋，既猶可能爲戲中旦色所歌，於此不妨以宋喩唐：木笪在唐，或原即指某種旦色，然後轉而爲曲調名耳。——此說亦可保留存疑。劉知遠諸宮調內有木笪綏之曲，凡五疊。「綏」字未解。

徐氏因疏於南北朝至南宋間，在參軍戲或笑樂院本內，一貫有弄癡、弄呆一類之事實，雖經王氏脚色考著明癡大與木大不可分之關係，徐氏不信，而別有會心，一意奔放於木大爲旦之追求。結果取木笪爲中心，膠附以五代之木大，推及南宋所見之妲、但兒、旦、嬌木笪等，皆認爲脚色；其不認爲脚色、而僅取其爲外國字音以供推衍者，又曾及漢代胡妲之「妲」、梵文之「補特利迦」、高麗方言謂男兒之「了妲」、契丹傳入「打」字之音；甚至誤採絕無關係之「劄子」等，以貫穿「笪」「大」「妲」「旦」諸字之音。徐氏謂司馬光集有請停婦人相撲爲戲劄子（已見三章蘇莫遮論表演情形），劄子「是指着妓女式的婦人而言」，因割裂成「戲劄子」一辭，謂「戲劄子、木笪、木大之『劄』『笪』『大』三字，都應當作『妲』」。未知「劄子」指文體，集內原作論上元令婦人相撲狀，與戲中之旦色或妓女何干！其立說原倚重外國字音之相近一點，向各方多所聯繫；但同時又取「補特利迦」之義在傀儡與少女，木大之「木」，義亦在傀儡，以及「妲」之義在女性，「但」之義在男性種種，夾雜其間，勉強牽合。今試按其得失，則木笪可能與旦色有關，祇當保留存疑而已，如上所云，一也；木大與旦色絕對無關，必須斬斷葛藤！如下文第五節

所指，二也；對於譯音之漢字，同時謂其字義亦復與原文等同，音義雙邊巧合，顯難盡信，三也；誤認弄假婦人必爲男扮女，因就演員之男女以定脚色名稱，古劇並無其事，四也。末層下文另詳，茲就一二三兩層，辨徐氏木笡之說。

徐氏因許地山文，謂「梵文傀儡作『補特利迦』Putrika，意義可以解作少女」，遂曰：

看來「木笡」很可能是由「補特利迦」音譯而來。因爲「木」「補」二字之音本相近，「特」字和「笡」字的聲母相同，而「迦」字又與「笡」字的韻母一樣，所以「補特利迦」就簡譯爲「木笡」了。宋人樂府渾成集既然用「嬌」字來形容「木笡」，可見「木笡」把「補特利迦」的少女意義還未完全拋棄，那末，它是個具有女性意味的名詞，也是可以置信的了。

按 Putrika 之音，原是「普特利卡」。「木」聲是ㄇ，「普」聲是ㄆ，「笡」聲是ㄉ，「特」聲是去，實際並不相近，迥不若「木笡」之與「莫粗」，其聲全同，毫無問題。徐氏於他處不主「淨」爲「參軍」之促音，其辨析聲韻乃嚴，詳下文第四節附錄；此處主觀欲爲「木笡」附一梵文之音，遂多方遷就，一切從寬：彼此何其參差！謂「木笡」爲「補特利迦」之譯音，則亦已矣，乃徐氏猶欲建立「姐」字關係，遂謂「笡」「大」原皆是「姐」，採梵漢二文音義雙通之說，指「補特利迦」所含少女之義，原與其字音同時譯入漢文。其路線乃由高麗而來，謂唐時佛教已入新羅，而北宋孫穆

著雞林瑣事，曾載高麗方言，男兒謂之「了妲」，因曰：

這個「妲」字，……很可能是由中國東北部的新羅遼金民族，把「妲」字傳入中土的外國語文；……「木笪」必要譯作「木妲」，纔能把梵文「補特利迦」的少女意義和高麗的男兒譯音，並蓄兼收起來。這樣便使得「木笪」和男扮婦人的表演形式發生聯繫了。……

夫鹽鐵論有「胡妲」，徐氏文內既已舉之；今欲爲唐代曲名之木笪結合「妲」字關係，乃不用西漢之中國材料「胡妲」，而必用北宋之高麗材料「了妲」，何歟？豈以西漢時間太早，彼時佛教尚未東來，爲遷就梵文「補特利迦」，不得不用北宋之材料歟？曰：此固有之，若最要原因，尚不在此。蓋徐氏意識中，西漢絕不能有戲劇，北宋始有戲劇耳。不然，徐氏既求旦色之源，絕不至於輕輕放過「胡妲」不論，觀其對南宋院本名目中之「妲」，固與「但兒」、「裝旦」等聯合討論甚切，可以知也。未省「胡妲」固有少女意義，又有伎藝作用，倘用以聯繫唐曲木笪、或南宋曲嬌木笪，較「了妲」之「妲」尤爲切合，尤爲相宜，惜徐氏一時計不及此耳。故在研討旦色之中，徐氏亦爲曾經觸及「胡妲」之一人，而竟被「斷代限體」之成見所蔽，致不獲推爲少女脚色之眞源，可謂「探驪失珠」，應與衞氏有同慨矣！

(二)演員性別是否影響脚色？——男女優自古有之；扮男女，扮老少，在演串中，乃同等之

事；脚色向因所扮人格而分，初不受演員性別之影響，亦古今一轍。次章踏謠娘節內曾引黄素說，於古女優充悲旦，在劇中被壓迫，受侮辱，大抱不平；黄氏原別有發揮，惟此說已近乎將演員之性別混入脚色之性別，將劇中人之生活視爲演員之生活，脫離事實已遠。上文又見青木氏論南宋戲，以酸旦等色爲演員之人品，亦犯演員與脚色混淆之弊。然猶皆未若徐氏在釋旦之專門研究中，覺認古劇所謂旦色，乃專爲男優而設一點，誤會之深也！徐氏文內由於此一誤會，首對「中國男扮婦人的風氣」如何造成，有所探討，結論認爲此事本是外國風氣，國人原所不解，南北朝時始由傳習而來。噫！史實豈如此歟？進一步，徐氏於認定「木笪」爲「補特利迦」之簡譯後，尙必須使「補特利迦」原有之少女意義，在中國男扮女之風氣中，亦有所着落，始不惜遠攀高麗方言「男兒」曰「了姐」者，強與「木笪」結合，推衍而得「木姐」，謂音義雙方「並蓄兼收」，以肯定「木笪」不止是普通之旦而已，且爲男扮女之「裝旦」；因之，於女優之以女扮女也便不適用，此層又豈是事實歟！再進一步，認盛唐宮中雲韶院之所蓄，「大概是些小黃門一類的宮役」，其協助組成隊舞，亦算一種「男扮婦人的現象」云云，按諸崔記，此層又豈是事實！崔記載此事，原謂教坊之內人與雲韶院之宮人，「非直美惡殊貌，佩琚居然易辨：內人帶魚，宮人則否」。於此知宮人雖較粗，分明仍是女伎。徐氏削去崔記原文之末二句，而謂「不過他們究竟和女性有所差別，所以教坊記中有『非直美惡殊貌』的貶詞。假若他們是用男童的本來面目，去參加歌舞，則男女立

辨，就不會作『居然易辨明』的闊費了」。去事實太遠！再進一步，到南宋，乃謂南宋舞隊中小兒隊扮女裝，作柘枝舞，「可以說是由他們手裏方纔奠定了旦脚的基礎」，原因乃彼等在致語中，曾自稱爲「但兒等」，「但」字從「人」，乃男性之標誌，與「妲」字從「女」，指女演員者不同，惟其以男扮女，方始稱「但兒等」耳。徐氏原文：「降至北宋，用『女』字偏旁的新興文字，如『姈』、『孅』之類，日漸增多，於是指示男性的『人』字偏旁，和指示女性的『女』字偏旁，便正式分立門戶了。因爲柘枝舞童係屬男扮女裝的脚色，必須用指示男性的『人』字偏旁，所以把『妲兒』之『妲』字，就改爲『人』字偏旁的『但兒』了。……不過到了南宋初年，……『女』字偏旁的『妲』字遂又活躍起來。」

噫！此又豈事實歟？徐氏之考證逐步演進至此，幾已自限於絕境！何則？旦色基礎設若至南宋方始奠定，直謂南宋以前無戲劇、無脚色也，試問如徐氏所曾舉踏謠娘之「丈夫着婦人衣」，算戲劇否？不算戲劇，算旦色之基礎否？北宋文瑩所稱「與賓客生旦雜處」，算脚色否？不算脚色，算基礎否？再徐氏文內反覆檢討之盛唐「木笪」、五代「木大」，在徐氏意中，曾指爲脚色否？所指雖非脚色，抑足爲其基礎否？南宋已有張協狀元等南戲，其中對於脚色之使用程度，已完全同於元劇，分明早已成熟；顧其戲與小兒隊舞固同時存在也，從戲劇發展上看，豈有基礎與成熟在同一時代之理！「但兒等」三字乃「但是我們這班孩子」之意，「但」謂「不過」，何能與「兒」聯爲一辭？同一「妲」也，徐氏於盛唐五代，則用以代替「笪」「大」，而使表示脚色之性別；於北宋則

又用以與「但」對立，而使表示演員之性別，——此層最為矛盾，徐氏不覺。北宋既已廢之，代之以「但」，南宋忽又「活躍起來」，所憑者何？亦憑南宋劇說劇目中「妲」字之偶然表現而已。未知我國在漢戲中已建立旦色之基礎，所謂「胡妲」是也，來自西域，並非高麗。其初縱是女優，但必限在舞臺上、在脚色中、表現為少女，人始以「妲」目之；初不計其演員本身為男為女、為老女、為少女也。自漢以後，歷代必皆用「妲」字為本，惟在音與形上，略有變化，而終定於形式最簡之「旦」；以「妲」始，以「旦」終，事極自然。至於中間過程，曾有「笪」「䵣」「靼」「但」……，誠何足異！資料既不確切，何必逐字為之設說，逐代為之溝通乎！設如此，豈但無中生有，難免庸人自擾，甚且徒滋糾紛，混淆觀聽耳。古今觀衆看戲，必皆注重臺上之表現，而不理會其臺後之如何安排；祇欣賞裝成之劇中人，而不查考卸裝後之演員為如何。倘是劇情中之男扮女裝，如公子落難，或劇情中之女扮男裝，如替父從軍，一一從臺上演出，方惹起觀衆注意。若後臺之男扮女，女扮男，媸扮妍，老扮少之類，誠非一般人所關心，即使有好事者關心及此，更不至如徐氏所述之甚。徐釋始終視「男扮女裝」為戲劇上之一種「表演形式」，殊不可能。形式乃外在之表現，如臉譜、臺步等，異於戲外所有者方是。凡由男演員充旦色，其扮女也，必力求逼真，必無任何「形式」容許存在。設使觀衆從形式上一望而知為男演員所扮，則其扮演大失敗矣！乃徐釋一再曰「唐代

歌舞劇中男扮婦人的現象」；曰「採用男扮婦人的表演方式」；已詳上文。曰「宋朝小兒隊所採用的男扮女裝的表演形式，比較唐代的雲韶舞童，還要來得熱鬧偉大」！其說均乏根本。如首章溯源及初盛中晚各節所言：在唐代，舞是舞，戲是戲，未嘗以舞代戲。彼隋唐兩代大規模之化裝隊舞，並非戲劇，且難言「裝旦」，更何論「弄假婦人」！上文已辨之。至遲初唐起，男女優卽已並存、並行，而女優尤盛，遂遭禁抑。唐戲中之旦色，必不止於男優始有，如崔記見張四娘之弄踏謠娘，豈非明例！倘限弄假婦人專爲男優之業，所指不但不廣，尤其不眞。此乃一較根本之概念，不容錯誤。下文論末，見南詞敍錄說與周史說，均取優伶立場，不取劇中人立場，實均同此根本錯誤。故此處所論，絕非限於徐釋一文之關係而已。徐釋全部主張，可云乃此一根本誤會下之產物也。故男扮婦人在唐戲中，並未成何現象或形式。至於宋代之化裝隊舞，縱然熱鬧偉大，終屬於隊舞之現象；若對舞童之爲男性，則毫無所謂也。倘易男童爲女童，同樣可致熱鬧與偉大。此種化裝隊舞，人數愈多，愈是集體動作，故事性不強，演與白不備，難與歌舞戲混淆不別，更何從言旦色之基礎歟！

徐釋開宗明義，在根據中國戲劇之發展過程，對旦色有所探源。但按其全文，却對歷史上每一旦色、或類似旦色之現象，不分其爲偶然、或固然，皆必爲設一說，並與前後強爲聯繫。且其所遇藉之資料，亦大都出於偶然，而少固然者，甚且夾雜錯誤於其間，卒至前後矛盾，論點混亂，不

能自圓其說。固知中國戲劇發展之過程，其本身並非十分明朗、或已經確定之事；欲根據之，大是不易！往往不免於主客觀之過分中，代爲安排其過程、而想像其發展耳。此自王考，以迄本書，均所不免，不僅徐氏之一家言爲如此，皆宜提高自覺；用藉研討徐釋之便，於木宜與演員性別之兩問題下，對並世治古劇者，作廣泛之貢言也。

以上論旦畢，爲作總結曰：在我國戲劇史上，以現有資料爲限，應著明旦之爲戲，已具重點凡七事：始見於漢民間胡妲之「戲倡舞像」，次見於魏廢帝時之爲「遼東妖婦」，次見於南齊東昏侯之「作女兒子」，次見於初唐朝野之演合生戲，次見於盛唐朝野之演悲旦踏謠娘，次見於中唐上下之演「猥褻之戲」，次見於晚唐之所謂「弄假婦人」，——一線貫注，脈絡分明。脚色之名始於何時，爲一事；若脚色之實始於何時，乃另一事。徐釋曰：「假若追溯脚色名稱之開端，應當從唐朝的『弄參軍戲』入手說起。」且見其不廣矣。唐詩中，胡姬或蠻妓之詠，堪稱繁賾，人所共覩，唐代胡女之伎，不僅在舞，而且在戲，又復斑斑可考，則「胡妲」之說，在唐代之基礎特固，由此以求旦之源流與意義，簡截了當！更不必假設「旦」之解釋原爲婦女，或因罪人孥有罰充優伶者，遂寄想於「城旦舂」；或力求木大之爲「木妲」；或東取高麗方言，西配梵竺字音；或信女旦從「女」，男旦從「人」；竭盡攀附彌縫之事也。至遲自漢始，舞臺或戲場上之旦色，勢不能皆演獨脚戲，必多聯生末爲用。

則演變至晚唐五代，在名目上「生旦」二字，業已聯舉，毫不足異。

其次及生。生旦並用之見於劇本，元初已大著！永樂大典本張協狀元，縱不信為南宋人之戲，最遲當為元初作品，其中亦皆用生、末、外、旦、淨。此外因劇而異，偶有增加之色。自有此種情形後，生在脚色中，可謂已以男性之名就其本位，而與女性脚色之旦，正式對立。由此上推：在宋劇名目內雖未見生，却見其他男性脚色之名目，如末、酸等，皆尸生之位，以與旦對立者。宋劇說內，既有玉壺野史之表示，便已肯定北宋不但有生，而且已「生旦」聯稱。顧野史此說之作用，尚不能截然以北宋為限，如作合理之推廣，不妨遠及晚唐五代。青木史徒因大典本南戲內已見生，遂曰「生為南戲之特稱」，幾同望文生義，不但輕率，而且狹隘。蓋晚唐五代姑不論，彼北宋有生，固毫無疑義，豈北宋之戲亦即為南戲歟？

生之有關資料極少見。僅陶穀詩「尖簷帽子卑凡廝，短勒靴兒末厥生」，可助玉壺之說。王氏脚色考曾據此詩，以求脚色之「厥」，而未及「生」。茲試就此以研討「生」，亦未嘗無說。陶詩本作「末厥生」，歐陽修六一詩話及詩話總龜皆然。而劉攽中山詩話訛作「末厥兵」，王氏脚色考從之，故不言「生」。宋人文酒清話云：「歐公歸田錄云：『尖簷帽子卑凡廝，短勒靴兒末厥兵。』公云：『不知末厥何謂也。』嘗見老儒云『尖簷帽子蹺蹊撇，淺面麻鞋列缺茶』說，故兩存之。」見曾慥

類說五五。「茶」字或誤，待校。總龜前集廿九曰：「貢父劉攽。謂『末厥兵』，今謂『末厥生』，姑存之。」足證「末厥生」之說，絕非虛構。「廝」指廝養僕豎。總龜引古今詩話云：「今人不用『廝』字；唐人作『斯』音，五代時作入聲。」茲從「兵」字看，知作「兵」或作「生」，皆所以對「廝」；「末厥生」之「生」，乃表示一種人格，非唐人習語「太瘦生」「可憐生」等，作虛辭語助者比。此詩頗類描寫五代以來戲中所有廝與生之兩種脚色。靴帽指其裝服，而「卑凡」與「末厥」則其地位與情貌。或表示二者之間爲一主一僕。陶氏清異錄內，所見戲劇資料頗多。如措大與優伶之較，木大與參軍之較，已見下文。謂其在此種種之外，詩中復寫及「廝」「生」二色，於事並不突兀。「尖簷帽」，元曲內稱「煙氈帽」。水滸全傳八十二回寫「戲色」之裝束有曰：「黃衣襴、長襯短靿靴，綵袖襟、密排山水樣。」足證廝與生指戲劇脚色之可能性頗大。

按「末」「厥」二字，向無定解。宋劉攽以爲「末賤」，中山詩話云：「今人呼禿尾犬爲『厥尾』，衣之短後者亦呼爲『厥』。然則此兵正謂其末賤耳。今人不以『末厥』相連言之，其義則是也。不然，則不可對『卑凡廝』。」關於「厥」，胡忌宋金雜劇考言之較詳。魏泰以爲「矗疏」，臨漢隱居詩話引陶詩，及歐陽修「不曉其義」之說，因謂「頃在眞定，觀大閱。有一卒，植五方旗，少不正，大校恚曰：『你可末豁如此！』予遽召問之，大校笑曰：『北人謂矗疏也。』豈『厥』之音『豁』乎？小莛知孰是」。其說更不如劉。元李治以爲「木強」。敬齋古今黈八云：「大抵『末厥』者，猶今俚語俗言『木厥』云耳。『木厥』者，

木強刁厥之語。」劉魏皆就「兵」言。三說中，以「末賤」爲近。「末厥生」宜卽後生小子之意。詳下節引徐渭說。在參軍戲之鹹淡中，智愚、貴賤、主僕，……旣皆可以配合，詳次章參軍戲節，論假官內容之末段。「生」「厮」對立，容亦可能。宋金雜劇院本名目內所表現之脚色名目，如徠、偌、哮、鄭、和等，非常之雜！王驥德曲律三論部色曰「小厮曰『徠』」。若由此推之，「厮」在五代劇內，爲脚色之一，大可能也。倘「末厥」之義大明，「厮」之爲脚色有確證，則「生」之此說，便可確定，仍俟考。惟無論厮也、厥也、生也，倘皆屬戲劇脚色，彼王洙、歐陽修、劉攽、魏泰諸人，在北宋時，不應均不及曉。六一詩話引陶詩云：「亦當時語也。余天章景祐間，已聞此語。時陶公卒未久，人莫曉其義。王元叔博學多聞，最爲多識，亦不知爲何語也。記之，必有知之者。」歐陽修旣識副末，詳下節。黃庭堅旣悉副靖、木大，鼓笛令詞。而劉魏輩何獨不知五代以來戲中之有厮、有厥、有生歟？——此疑俟剖。

元俞德鄰佩韋齋輯聞三：「卑末，伶人自稱。欒巴傳：『雖幹吏卑末，皆課令習讀。』」謂「伶人自稱」，未明脚色之義。清高士奇天祿識餘下：「劉貢父詩話云：今人呼禿尾狗爲厥，故歐陽永叔寄陶尚書詩，有『末厥兵』，則此兵正爲末賊耳。餘冬序錄以『末厥』對『卑凡』字。」

生旦二色之在唐五代，可以言者大致如上。茲再略陳有關五代以後之一二要點，以資參考。五代後之劇目、劇說、劇本中，生之名目寂然！至元劇本內，生脚始著。據此，似可以疑五代以前之

脚色中，殆未必有生。曰：不然。事實不盡符理想者，往往有之；何況現存之資料，本難代表事實之全！試揣王考及脚色考，何以謂生始見於明？曰：因祇見明戲本，而未見永樂大典本之三劇耳。吾人所不及見之古劇正多，安能遽以不及見於劇本劇目者，來否定所已及見於劇說者乎？且類此情形，在脚色中尚不乏他例，不僅生爲然也。如北宋已見副淨、副末，而淨與末反見於宋末，何歟？參與鶻，在唐爲聯繫不分之二色，至宋，「參軍色」猶存虛名，若蒼鶻之名竟杳然矣，又何歟？因此，覺宋金劇內究竟有無生之名目存在，亦尚待新資料之證實；周目無生，未足以作定案。切不可如青木史，祇見得大典本三劇用生，遽曰「宋金元之雜劇院本中無此名」，纔見得此三劇中用生，遽曰「生爲南戲之特稱」。似此，乃承王考於唐戲武斷曰「止於此」者之錯誤心理，步步以現存資料、自己眼前所見者爲極限，而於事輕易斷煞也，實未足爲訓。

旦在宋劇目中昭然！在劇說中則頗感模糊，而存在之問題甚大！茲不當詳，但撮舉大要，爲研究唐戲旦脚之參考而已。周目內旦爲主角者五本，陶目內又別見十本，「妲」「旦」通用。實際所有，自尚不止此。周說武林舊事四。載乾淳教坊雜劇三甲，猶後世供奉內庭之戲班。祇一甲有裝旦，餘並無，祇有戲頭、引戲、次淨、副末而已。陶說輟耕錄。院本脚色，亦祇副末、副淨、引戲、末泥、孤裝，均不見旦。據周說，載當時優伶，如孫子貴兼充戲頭與裝旦，潘良貴兼充引戲與末泥，此原個人情

形，不應認爲脚色情形。周史一〇一頁，認爲脚色情形。當時戲班內是否可以無旦？是否引戲之本職卽旦？——問題端在此。宋說中，吳自牧夢粱錄二十有「末泥色主張，引戲色分付」二語，向被認爲標準。明說如朱權太和正音譜曰「引戲，院本中狙也」，不類臆造，必有所本。沈德符顧曲雜言亦以元雜劇用四人，而旦獨無管色爲異，因推曰「益知旦爲管調，如教坊之部頭色長」。胡元瑞莊嶽委談謂「戲頭卽生，引戲卽末」。如其說，男脚太多，女脚獨無，太偏。近人之研究，如王國維脚色考、孫楷第也是園劇考等，皆篤守夢粱錄「末泥色主張，引戲色分付」之字面，指其執掌爲導演與宣贊，劃歸劇外，不充演員，殊覺支離。一、五花爨弄明明五色串演，若二色不演，爲「三花」矣。二、五人組班，而竟以對內導演與對外宣贊佔其二，太不相稱。三、生旦多半任歌舞戲，佔雜劇重要成分，無論殿廷民間，無旦之班，大都不起作用，勢所不容。——綜此三層，宋金劇中之旦色，可能原以引戲爲主，以裝旦爲輔，朱權說未容推翻。周史五一〇四頁。因朱說曰：「引戲當爲裝旦無疑。然則戲頭、引戲，實不過職務上一種分配，由名脚色兼理。」此說應較近。惟衡以常情，何以兼理者有名，有說，指主張、分付等。而裝旦之爲本職者反不見於名說？「主張」與「分付」能否指戲內而言？仍俟研討。目前資料未充，毋庸穿鑿，姑提出此問題，裨學者視野寬拓，向多方探求，不至爲舊說所局限，以爲此中並無問題。此項研討如得有新結果，容兼利於對唐戲生旦脚色之認識，不能

謂與唐戲斷然無關耳。據唐戲百問，一時不得解決之問題太多！宋戲中其實亦猶。此事根本屬宋，故「百問」內未列。徐釋於宋乾淳教坊雜劇三甲中之旦色問題亦有說，可參考。

三、末酸

末與酸，乃扮男子之脚色，後世用以塡充生之地位者。生旦之實，唐以前旣皆有之，末酸之實，當然與生一致而皆有。惟末酸之名，倘不能有於唐五代，則此處之敍列，尚覺多事。曰：末酸之名，晚唐容亦有之，情形與生旦正同。宋馬令南唐書二二歸明傳內舒雅傳曰：

韓熙載不拘禮法，嘗與舒雅易服燕戲，猱雜侍婢，入末念酸，以爲笑樂。

此事可能已在南唐後主時，卽已出本書所劃唐五代時代以外。熙載卒於後主十年，公元九七一年；本書劃定時代之範圍，乃九五九年。　惟馬氏宜得五代之資料入傳；五代戲中之已有末酸，若不僅受莊宗提倡之影響，則亦必爲晚唐規制之遺。　曰「入末」者，依末扮演也；曰「念酸」者，依酸角之口吻道白也。淸程庭鷺多暇錄曰：「『入末念酸』，四字甚新，而不可解。當是角觝雜戲名目，抑如雜劇之科諢歟？」疑此爲角觝，毋乃相去太遠！疑此爲科諢，亦復有隔，末酸不如參鶻之相對。不得已，含糊其辭，惟有指爲「雜戲」耳。

從容錄六：「同光帝謂與化存奘禪師曰：『寡人收得中原一寶！祇是無人酬價。』化曰：『借陛下寶看。』帝以兩手引幞頭脚。化曰：『君王之寶，誰敢酬價！』」活脫演戲科範。（元僧行秀撰，「從容」爲庵號。）

末與酸共，已有南唐書之說，若末單見於唐劇說中，尚未發現。前節引陶穀詩「短靿靴兒末厥生」，已略見末與生之關係。早期之生多屬虛位，無名，疑其十九即以末或酸爲名。歐陽修致梅聖俞簡曰：「正如雜劇人，上名下韻不來，須勾副末接續。」足見北宋已有副末。按諸常情，末或正末之有，必先於副末，則末有於晚唐五代，事屬可能。若究其意義，可憑明徐渭南詞敍錄說——

末，優中之少者爲之，故居其末。手執榼瓜，起於後唐莊宗，古謂之蒼鶻，言能擊物也。

並批云：「家奴多用末扮，亦有參軍蒼鶻之意。」徐氏說之後半，本於元陶宗儀輟耕錄：「副末，古謂之蒼鶻，鶻能擊禽鳥，末可打副淨。」太和正音譜亦云：「如鶻之可以擊狐，故副末執榼瓜以扑靚。」徐氏前半云云，未詳所本，當非臆造。惟「少者」之義，不應僅指優童，而重在指其所扮劇中人之年齡、輩分，與「末厥生」之「末」義正合，堪爲定說。（此種偏向，正關徐釋以演員性別影響脚色之先。青木正兒亦有此失，已見上文概說。）焦循易餘籥錄必因見元劇中生末並用，故曰：「元曲無生之稱，末即生也。今人名刺：『晚生』或稱『晚末』，『眷末』或稱『眷生』。然則生與末通稱，爲元人之遺

歟？」青木史十五云：「此等『末』字，當爲有『居末列者』意義之卑下之辭，似未可卽以爲與『生』同義。」按劇中生末通用，其名義亦確有相同處。青箱雜記謂曹琰見僧詩有「下觀揚子小」句，以其諧聲爲「下官羊子小」，遂戲以「卑末狗兒肥」應之。「卑末」二字，正可以助此說。唐盧子逸史「崔生」條：「每朔望，仙伯乘鶴，上朝蘂宮。云：『某階品尚非卑末，得在天眞之列。』」敍崔生乃天寶間人。後唐沙州曆學家翟奉達詩：「哽噎卑末手，抑塞多不謬。嵯峨難遙望，恐怕年終朽！」能改齋漫錄：「後漢杜根傳：『根爲桂陽太守雜幹，是卑末，皆古習謂村人。』」綜上諸說，可得其大意，不必拘泥，更不必牽涉脚色或戲劇以外之此二字是否銖兩悉稱。末所扮之人格，旣係少男，當有其第一任務在，乃歌舞戲中與旦配合，是爲生角；更可有其第二任務在，乃科白戲中爲參軍配角，權代蒼鶻：事極自然，誼屬可信。張炎蝶戀花「題末色褚仲良寫眞」云：

濟楚衣裳眉目秀，活脫梨園、子弟家聲舊。諢砌隨機開笑口，筵前戲諫從來有。　戛玉敲金裁錦繡，引得傳情，惱得嬌娥瘦。離合悲歡成正偶，明珠一顆盤中走。

前闋證明其第二任務，後闋證明其第一任務，甚爲顯著，唐宋應一貫也。明俞弁山樵暇語引沈石田詠「戲子弟」云：「末郎旦女假成眞」，可以說明其第一任務。徐釋曰：「中國戲劇的脚色，……歸根到底，都是從末、淨、旦三個基本脚色衍化出來的花樣。」此說猶可解釋爲末是兩面任務：一面任歌舞

戲內之生，一面任科白戲內之蒼鶻。但徐氏又曰「末是莊重一派的人物，而淨是笑謔一派的脚色」，則末免不符。因末代生時雖莊，代蒼鶻時便諧；末終是兩面性之色，非徐氏所及計耳。宋無蒼鶻名，但以副末任其事。今樂考證緣起引懷鉛錄云：「今世有生、有外、有丑。宋時末，卽今之丑。」華連圃戲曲叢談曰：「說雖不經，然今紫圃所用之末，皆是亂角，與丑相近，與生迥別。其源於宋時歟？」究不知今世之末，果如所言否。殆於宋之末與副末未分耳。

過去對於末之解釋，頗爲龐雜，玆酌舉數家。王棠知新錄引懷鉛錄，淸姚燮今樂考證緣起引。因周禮「四夷之樂」有韎，乃指末爲北方國名。王氏脚色考因宋之末尼，而涉及「靡尼」；又因宋之舞末，而造長短言之說。「長言之則爲『末尼』，短言之則爲『末』。」徐釋對於靡尼及舞末別有發揮，詳下文。周史五一〇一頁。因周書「武順」曰「元首曰末」，淮南子曰「末有十日，其華照下地」，以爲「亦有『端緒』之義，戲中以末爲色長，或有此意」。——以上三說均病支離，並無足取。如周史以末爲色長，與「末厥生」義及壽木吏之意，均恰相反；且取義用優伶間之立場，終不如用劇中人之一般立場者爲的當。生、旦、淨、丑，皆示其所扮之人格，不示優伶在班中之地位，末又何能獨異！至於近古戲劇脚色名目之取義，更斷無深奧晦僻，入上古典墳之理，是非有不俟辨矣。錢南揚宋金元戲劇搬演考，舉「末」對「蒼鶻」、「淨」對「參軍」、「爨」對「豔段」，謂皆一音之轉：急言之則一字，緩言之則二字。此乃循王氏「長言之」、「短言之」之法而來。周史一〇二頁。認「副末」卽「末泥」之副；又因轍

耕錄曾謂「副末古謂之蒼鶻」，乃曰：「古之蒼鶻，爲參軍的對稱，起源甚早，似不應反下於末泥而稱『副』。若然，則末泥當爲參軍了。」按末泥本屬後起之名，其「甚早」者當然稱「末」耳。宋以後同色不敷用，則分正副。若參之對鶻，乃異色之爲鹹淡主從而已，並非正與副之關係。王季思西廂記一本一折注，謂「末」乃「木大」之音轉。果爾，末之偶然代替蒼鶻，反變爲本分，其與旦配合，上文指爲第一任務者，反屬無關宏旨矣，然乎？否乎？參看以下二節，論參鶻及木大。如此構成末與蒼鶻或木大之關係，雖已別開途徑，似尚未能中肯。下文引徐釋之說，謂酸如副末，入滑稽戲，諷侃士人，與末爲木大說通。

至於明人謂末手執榼瓜，乃因蒼鶻能擊狐鳥說附會而來，實則唐參軍戲內並無扑擊之制，詳次章參軍戲。鶻固未擊參，參亦未擊鶻。蒼鶻之本義原不必在擊鳥，詳下文。參軍之本義更不必在狐，正音譜謂「晉語稱狐爲『田參軍』，故副末稱蒼鶻者，以能擊狐也」。若就宋代情形言，副淨與副末，皆可打人，皆可被打，誠如王氏脚色考所舉。故無論在唐在宋，此層皆無從附會。尤不應忘者：末之首要任務，在完成生旦戲，對旦又安所用其榼瓜乎！若配參軍，畢竟是其第二任務，乃後世所謂副末耳。後世之末，尚有第三任務，在戲外，謂之「外末」，或者因此。末在劇中所扮，大都少男、後輩，除非不按情理，遠離實際，副末所扮又何從對一般劇中人獨操體罰之權！手執榼瓜，究何用乎？倘無關劇情，而經常手

執此物，直非戲劇，而爲雜技矣！唐參軍戲是戲劇，不是雜技，脚色手中從未執此物。

以上諸說，雖各有短長，却無傷怪誕。若衞聚賢淨丑生旦的起源，謂依篆書「末」爲「宋」之形誤，而「宋」又爲「生」之音近；漢用「宋」，六朝誤用「末」，明改用「生」云云，不僅支，且誕矣！倘問漢至六朝戲劇詳情如何？漢有何戲曾用「宋」色？六朝有何戲曾用「末」色？又如何由「宋」誤「末」？（「宋」之形誤，途逕甚多，何以獨誤爲「末」？）則說均闕如，是羌無故實，但恣幻想而已，可謂多憑主觀，爲我國古劇製造歷史之一明例也！徐釋推求「末」之由來，竟將隋代曲名之末奚、中唐來華之宗教名摩尼、晚唐五代脚色名目之「末、酸」、宋戲脚色名目之「末尼」、「末泥」，與夫宋舞分段名目之「舞末」——凡五種不同時地、不同性質之辭，悉予溝通混和，強牽濫附，乃錯誤與蕪雜，兼而有之，其說當亦無以自樹。蓋隋書十五樂志，謂安國歌曲有附薩單時，舞曲有末奚，解曲有居和祇，三者明明是曲名，絕非樂者、歌者、舞者，或戲者之名。徐氏不用原始材料隋志，降而用元人稗販之通考，誤謂「安國樂曲有『附薹單時』歌芝栖，舞曲有『末奚』舞芝栖，於是可知『末奚』爲芝栖舞者之名稱」。又曰「因此知道『附薹單時』是芝栖歌者的名稱」。（徐氏據此，並定北宋所見之脚色「副淨」乃「附薹單時」之簡譯，自謂「很合理」。未知「附薹」乃「附薩」之訛文，隋書各種版本皆作「附薩單時」。）——不顧事實，強指曲名爲歌者舞者之名，一屬也。芝栖乃高麗之歌舞，亦見隋書樂

志，却未云西域之安國亦有之。胡旋舞明明以唐代西域之康米諸國所有者爲盛，記載甚多，其事具體。隋志敍高麗樂舞後，雖曾及胡旋，但其事不詳。徐氏因欲使宋之「舞末」與隋之「末奚」發生關係，中間必借重胡旋爲介，遂捨顯著之西域胡旋不用，而用高麗之胡旋。其攀附路線，乃始謂宋舞旋本於隋高麗之胡旋，繼謂此胡旋卽芝栖，再謂此芝栖之舞者爲末奚，終謂此末奚卽宋舞末之所本，而「舞末」應作「舞末奚」，亦卽後世脚色中之正末。此說之第一關鍵，在胡旋卽芝栖之一點。徐氏欲構成此說，竟空際盤旋，肯定隋之芝栖樂舞曾「由安國傳到高麗」。——如此東者西之，西者東之，隨心所欲，漫無依據，將何從取信！二隔也。徐氏既謂宋之舞末卽隋之「舞末奚」，又謂北宋「入末念酸」之「末」（徐氏僅認作北宋事。）亦應作「末奚」。却未慮隋迄北宋之初近四百年，迄南宋之間近六百年，彼此資料，僅憑名辭上一字之相同，人也、伎也，性質不同，姑置不問，若時間上之距離，如此懸遠，又何能不問！——乃竟上下自由，略不省顧，何歟？三隔也。末奚、附薩單時、居和祗，均外國樂曲名。「末奚」之「末」，乃譯音字，不含意義。若「入末」之「末」，或「舞末」之「末」，均屬本字，原有意義，並非取音。夢華錄明謂「前舞者退，獨後舞者終其曲，謂之舞末」，「末」乃「終」之意。——彼此辭性不同，亦覺強其相附，四隔也。顧徐氏於此，復加推衍：指夢華錄所謂「前舞者」亦爲末，「卽正式之末奚舞人；最後入場而終其曲者，乃末奚之副手，宋人謂之『舞尾』，……

而產生『副末』之名」。是同一「舞末」之「末」，在與「末奚」相屬時，則似認作譯音之字，不求意義；在與「舞尾」或「副末」相屬時，則又認作本字，用其含義。——標準不同，一至於此！五隔也。「末奚」爲舞者，徐氏用作隋代之事；摩尼始入中土，徐氏信爲中唐之事；謂唐有鶻亦打參軍，且影射回鶻打摩尼之說，徐氏指作晚唐之事。時代之參差如此，而徐氏欲於此中將唐戲之參軍，暗暗與後世之末相聯繫，却未省「末」字之於唐代，究竟着落何處，文內並無所見。如上所引徐氏於唐，祗見摩尼之「摩」字，未見「末」字。「末」字早則僅舉隋之「末奚」，晚則僅舉宋之「舞末」耳。——時代關係，因蕪雜而終於脫節，無從條理，六隔也。以上六隔，不僅分別存在，又復相互錯綜，多方牴牾，徐氏釋末之說乃終難成立矣。

「酸」之唐義頗著！雖無直接之劇說可憑，而唐人習用之「風醋」、「醋大」等辭，已反映當時戲劇之中，不但有酸角之實，甚或有酸角之名。陶穀淸異錄肢體門曰：「天下多口不饒人，薄德無顧藉：措大打頭，優伶次之。」說明優伶與措大之共同點，首在多口與薄德。措大之入搬演，當爲極自然事。惟其多口，故重要表現在說白，而稱曰「念酸」。顧措大之堪戲弄處，殊不止此也。措大爲秀才，爲書生，且爲不通事故之少男；好色、縱情，而多不能體貼對面之人意。其行徑常在可憐、可憎，不甜、不淡之間。生旦戲內，凡調情發愛之所描摹，及一部分弄假婦人之所表達，實俱在此。

故酸角之爲「酸」，主要意識應在生旦戲中，從旦之立場得之；他雖尙有被「酸」之處，應其次耳。玉壺野史云：「錢西（古今詩話作錢熙。）泉南，才雅之士，嘗撰三釣酸文。有曰：『年年落第，春風徒泣於遷鶯！處處羈遊，夜雨空傷於斷雁！』」十國春秋：「徐熙，字大雅，……嘗撰『三酌酸文』，世稱精絕！」引句同玉壺野史，而作者異。王起西廂記注三本一折云：「元劇譏調書生，或曰『窮酸』，或曰『餓醋』，或曰『酸倈』，並言其酸寒也。」若唐以後，時代久遠，戲中酸角之意義與制度，當又不免嬗變之處。

唐人曰「風醋」，絕無寒酸之意。敦煌曲魚歌子曰：「暢平生，兩風醋。」洞仙歌曰：「酒醒後，多風醋」，猶言情癡。元稹贈劉採春詩：「含辭雅措風流足。」是風醋之義亦接近風流。入宋詞，仍守唐義。柳永合歡帶：「身材兒早是妖嬈，算風醋，實難描！」周邦彥木蘭花令：「歌時宛轉饒風醋。」劉克莊鷓鴣天：「十分峭措稱妖嬈！」方岳深雪偶談談海棠詩「唐人雖從事苦吟，題賦此花，要須放些風措，不近寒乞」，則全在寒酸反面矣。唐李匡乂資暇錄解「醋大」四義：一曰峭醋，「峭」卽「俏」義；二曰衣冠儼然，猶言「楚楚」，仍不離「俏」義。開天傳信記「有一美措，傲睨直入，年二十餘，肥白可愛」，可證。敦煌卷子秋吟：「舉措威儀濟濟。」三曰以驢運醋謂之「醋馱」，與「醋大」諧聲；四指居於醋溝之大族。後二義皆由容儀之波峭，轉爲風月波瀾，撚酸吃醋之意。「吃醋」爲妒，向以爲起於北宋，實仍本於唐耳。脚色之酸，雖由劇中旦對生之一種微妙情緒而來，

却亦有幾分是旦自道。蓋對生於愛與恨之外，尚有若干妒之成分，交織其間，遂反以酸加之於人耳。唐戲中之酸角，必直接緣「醋大」之義而來。而由戲弄外之「措大」，過渡到戲弄內之「措大」，意義方面，已加倍複雜！崔記曲名內有措大子，未知是酸所唱之戲曲否。

前人說酸，足爲此處張本者，略舉一二。王驥德曲律三論部色曰：「有細酸，亦裝生者。」胡氏莊嶽委談曰：「世謂秀才爲措大，元人以秀才爲細酸。倩女離魂首折，末扮細酸爲王文舉是也。『細酸』字面僅見此。今俗尚有此稱。」按末與酸，在晚唐五代應同爲脚色名；至元以後，酸已用入俗語，表示一種人格，除「細酸」外，尚有「酸丁」「酸倈」等。而末仍保持其爲脚色名，乃有以末扮酸之舉。若就早期言，末即酸也，以末扮酸，豈非疊床架屋！近人說酸，亦祇及宋金元，以徐釋爲著。徐氏據周陶二目曰：

> 除去裝孤之外，還有一種要求裝酸的趨勢，也在積極活躍起來。……宋元戲曲史裏面，曾經搜集有關宋滑稽戲的史料數十則，其中除取諷刻官吏的記載以外，大半都是調侃士人儒流，以及責難科舉弊端的情事。具見劇中「裝酸」的要求，並不減於「裝孤」。

足見徐氏所認之酸，不在上文所舉末酸之第一任務中，與旦配合，爲歌舞戲，而全在其第二任務，以副末與副淨配合，爲科白戲，未免偏頗，失却重心。試看周陶二目中，如廝皮酸、哭貧酸、插擻

酸、酸賣徠等，固近於淨末之科白戲，若花酒酸、還魂酸、別離酸、且纏酸、竭食酸、酸孤旦等，顯然仍是生旦戲，徐氏未詳察耳。「酸孤旦」一名，疑於上二字寓情節，於末字示主角。情節可能有女扮男裝，以旦扮酸與孤。如明康海王蘭卿雜劇云：「正旦唐巾，長衫，改扮細酸上。」

四、參軍蒼鶻

照上文夾章參軍戲節之結論，唐參軍戲內參軍一角，可演種種人物，而多處於主位。劇中凡屬消極表示，如愚癡、貧賤、被嘲、受辱者，多落在其對手蒼鶻方面。在問答見義中，鶻問，爲輔；參答，爲主。在化裝、表演、歌唱方面，鶻輔，爲淡；參主，爲鹹。本節則就脚色範圍，明其究竟，以驗此結論云云，是否符合。唐參軍戲在科白戲中，最先具體。其所影響後世者確甚大！致後世之劇說中，認爲種種脚色皆與參鶻二色有關。但是是非非，紛歧太甚！有初唐至南宋之時代不分清者，有戲內與戲外之界限不分清者，有好奇之甚，空中騰踔，去鵠的荒遠難追者。結果終於造成混亂，如絲之棼，難於治理；致轉而影響我國古劇之此二色，在近人意識中，從未有明朗正確之一日，未免憾事！故本節所述，應兼負消極一面，斬斷葛藤、廓清雲霧之責任。茲分脚色之地位、作用、意義與諸家商榷四層說明。

脚色之定，雖由主觀，必有依據。必唐人在文字中，先有表示：參鶻俱已離開所扮人物而獨立，所扮人物雖變，爲參爲鶻不變。已取得脚色之地位，吾人然後始得據以確定其爲脚色。此項資料，莫早於李商隱之驕兒詩，已詳三章末節（二）項所引。此詩中先舉小兒模仿戲劇，「或謔張飛胡，或笑鄧艾吃」；繼寫小兒奔馳竹馬情形；再曰「忽復學參軍，按聲喚蒼鶻」。此二句，僅表示參鶻間之對白、聲情，並未表示任何劇中人或故事，然後乃可以定「參軍」「蒼鶻」二辭確爲脚色名。若無飛胡艾吃之爲劇中人與故事者敍述在前，則對參鶻爲脚色之概念，猶難猝至。經此同一首詩中，措辭不同，而上下對比，然後參鶻之爲兩種脚色，乃得徹底著明！「按聲」云云，在戲中之詳情如何，尙無從推測，是一憾事。然參爲主，鶻爲輔，已屬顯然。且在情節中，參之「喚」，必不止一次；或在某種聲情之中，參必然喚鶻。歐陽修致梅聖俞小簡云「正如雜劇人，上名下韻不來，須勾副末接續」，或可爲喚鶻之例。林庚文學史指李詩此二句曰「正是城市流行了參軍戲之後，孩子們纔跟着模仿起來」，甚是。更有一層須體會者：路德延之詩曰：「頭依蒼鶻裏，袖學柘枝揎。」柘枝，乃舞之伎名也，而詩中用蒼鶻與之對。凡讀路詩者，甚至誤會「蒼鶻」亦某伎之名，且非伎之類名，當更難認爲戲劇之脚色名矣。然而凡讀李詩者，必能立知其不然！故李詩於此二脚色之辨，作用最大！

周史因李詩及西溪叢語謎徐知訓楊隆演爲參鶻事，詳三齋科白類諸劇（三）。曾曰：

據此，參軍已逐漸成爲主脚地位，而以蒼鶻爲配脚了。其間雖具變遷，然可見唐代的參軍戲，在李義山賦詩時，已早不爲舊有形式所拘。也許相反地，以參軍侮弄蒼鶻，亦未可知。

所謂「舊有形式」，指參軍必扮贓官或罪人，必被蒼鶻侮辱，乃王考至林史以來，一貫之誤解而已，本非事實，已詳上文次章參軍戲節，論「滑稽形式」。林史因楊隆演充蒼鶻時，曾墾髻鶉衣，遂謂「參軍雖是扮演着官的模樣，却是可以被代表一般老百姓的蒼鶻打的」，未省楊氏當時，必不能打其戲中之參軍也。至若參爲主、鶻爲輔，則例證特多，乃其本然；自有參軍戲以來即如此，既非「變遷」，更非「逐漸」，亦不俟李詩時始然耳。徐釋依據李詩，定參鶻對立之「參軍戲」爲「弄參軍戲」中之一分目，使與「弄假官戲」之參軍楷並列，詳次章參軍戲節，論「滑稽形式」前。已覺不合；復依據李詩，認假官戲雖中唐所創，而參鶻對立情形乃晚唐始有，楊憲益於參軍戲文內同此信念，均詳下文求參鶻二辭之含義。尤乖事實。此點乃受王國維說影響，王氏脚色考餘說一曰：「唐中葉以後，乃有參軍蒼鶻。」一若中唐前乃專遞參軍獨脚成戲者，證據何在？

近人對於古劇脚色往往概念不正確，並不以視今劇脚色者視之，每準其所扮之人物而移易，殊不可解。如徐釋推求北宋劇中何以有參軍而無蒼鶻之故，曾曰：

想是由於此際打弄參軍的伶人，已經拋棄以往須歸僮僕狀的蒼鶻脚色扮演之成例，演變成爲任何人等都可以根據劇情的需要而打弄參軍。這樣的把蒼鶻脚色，從專扮僮僕的拘束之中解放出來，由此遂感覺到「蒼鶻」二字，已經不能概括其所扮演的一切人物，於是逐漸的摒棄這個脚色名稱了。

謂參軍戲根據劇情需要，可以扮任何人物，甚是；但謂其以往曾專演僮僕，則本無其事，特徐氏自己之誤會耳，更何來以後之所謂「拋棄」與「解放」！宋劇中實際已多稱副淨、副末，若參鶻二名俱已少用。倘限其必演僮僕之時，始能用「蒼鶻」之脚色名，是使古劇脚色追隨劇中人之身分而轉移名稱也，直完全破壞其脚色之地位耳！次章參軍戲節論「罪人戲」後，曾引孫楷第也是園劇考說，表示參軍既已成爲脚色，「郎不扮員吏，亦可謂之參軍」。其說正確，足糾徐氏之失。

說明脚色地位後，進一步欲更有所陳，便先觸及一種分歧點：將從唐五代參軍戲現存之實例中，求其作用與意義乎？抑憑後世之戲劇脚色情形，逆溯及唐，以推斷之乎？曰：後世之劇說，乃至近代之研究，均取次一途逕，結果已造成混亂，不可從；玆當由前一途徑，先粗有建白，然後再就近代之說，加以整理與辨正。

二色相對問答見義之局面乃漢伎所開，初不始於唐也。李尤平樂觀賦曰：「侏儒巨人，戲謔爲偶。」「爲偶」，乃二色「相對」也。漢書東方朔傳贊：「應諧似優，不窮似智。」「應諧」，乃「問答相應見

義」也。生旦二色雖因相聯而作用始著，但尚可分可合；若參鶻二色，必同時對立後，始能鹹淡見義，在演出中直不可分。據三章科白類諸劇所附之表以驗之，「繫因出魃」劇內，參扮旱魃，鶻所扮不詳，當爲見魃之人。「假官之長」劇內，參扮假官，鶻扮從吏。三教論衡劇內，參扮正座大儒，鶻扮隅座後生。「病狀內黃」劇內，參扮醫生；鶻扮病人。「掠地皮」劇內，參扮土地神，鶻扮神旁之人。「焦湖作獺」劇內，參扮陰判，鶻扮鬼魂。「侯侍中來」劇內，不妨認爲由猴演者是參，扮醉漢，有科無白；由人演者是鶻，扮街民之類，以白爲主，科爲輔。表內其餘之劇，或情況不明，或不類參軍戲，祇爲科白戲而已，故不論。他如踏謠娘劇第二場內之典庫，乃丑脚性質，非鶻莫屬。其與蘇郎中互相調弄時，蘇以末扮，而近於參。西涼伎內，獅子郎二人作胡兒裝，其問答見義，容亦入參鶻對立之鹹淡。足見參鶻所扮，種種不一，絕不以假官爲限。參軍戲之眞實性，原在包羅社會上萬象百態，若以譏嘲官吏一端限之，枉矣！

參鶻二名之意義，一顯一晦，遂造成近代研討上一較大之問題。按參軍戲之實，至遲有於後漢；若參軍戲之名，至遲應得於後趙之演參軍周延贓罪事，已詳上文次章，比較可信。「蒼鶻」一辭，宜早與「參軍」之名同時發生，絕不至於晚唐始有，因二者猶之生與旦，作用同時，需要亦同時也。徐釋楊箋於晚唐以前之參軍戲內不云有蒼鶻，與王氏脚色考於唐之弄假婦人戲內不云有生脚，

同一客觀太過，離開事實，可云無獨有偶！循此以求，既爲參軍配角之名稱，其取義宜去「參軍」不甚遠；今乃一爲官名，一爲鳥名，太不相屬。固知「蒼鶻」云者，因俳辭中來，非普通條理所能限。二字究竟取音乎？抑取義乎？據現有資料尚難定。唐張子壽鷹鶻圖贊序：「鷹也，名揚於尚父，義見於詩；鶻也，迹隱於古人，史闕其載。」王楙野客叢書二十駁之，謂「張衡東京賦『鶻雖春鳴』。……左傳：『鶻鳩氏，司事也。』枚乘賦、揚雄方言、爾雅、說文，俱有此字，豈可謂『迹隱於古人，史闕其載』耶？」太平廣記四六〇「鶻」條引朝野僉載：「滄州東光縣寶觀寺常有蒼鶻集重閣。」

回紇改稱「回鶻」。據舊書回紇傳，乃言「捷鷙猶鶻」，然則音義兼取也。下文擬大木大節內論愚癡，曾舉「鶻鶻」、「鶻突」，亦皆俳辭，乃取音。明人詢蒭錄此書在三明善本叢書內。謂寶石名，作「雅鶻」，又作「亞姑」，曰：「蓋番字譯音，不必太求。」果能確知其爲取音，而非取義，庶可以不必太求，惜乎今猶不能確知也，又焉能不求！「鶻」義象捷，與捷譏近；「鶻」音示胡塗，與愚癡近。……當日造名，於兩面之義，皆可採用，要未必專取鶻之猛鷙能擊狐鳥一途。柳宗元說鶻，以爲「仁義器」，並非「暴之徒」，「孰若鶻者？吾願從之」。亦唐人意趣之一，可以參考，初未嘗以「能擊禽鳥」限之。開元中，康子元有對參軍鶻子判，乃西州人還鶻子、任沙州參軍，與參軍蒼鶻無干。光緒末年（一九〇八）天僇生有劇場之教育一文，載月月小說二卷一期，曰：「副末，昔謂之蒼鶻。鶻者，能擊賊者也。」旨在證明「古人之於戲劇，非僅借以怡耳而懌目也，將以資

勸懲，勵艱懲。」然「壁賊」之說，究何所據？須詳明，不容臆造。宋王瓘清虛雜著，謂其父王素爲諫官，論事必先，時稱「獨打鶻」；歐陽修蔡君謨余安道三人，同爲諫官，時稱「一棚鶻」：確用鶻擊狐鳥之一義，且可能受唐代之影響。如舊書一〇〇王志愔傳，謂於中宗時，「執法剛正，百僚畏憚，時人呼爲『皂鵰』，言其顧瞻人吏，如鵰鶚之視燕雀也」。惟「蒼鶻」在唐劇中，根本未發現有擊人之事實在，難於比附此義。姚寬西溪叢語謂「蒼鶻」爲「蒼頭」，其說甚淺，而近人尙有持之者。徐釋持此說，詳下文。燕耕道人西崑片羽謂「參軍之對手腳色則爲蒼鶻，其義蓋爲官吏之從人，卽蒼頭也」。見曲海揚波六。不思「頭」字在驕兒詩內，將何以叶韻！以唐詩之紀唐戲，概云「蒼鶻」，反不足憑乎？輟耕錄謂「鶻能擊禽鳥，末可打副淨」，已屬望文生義；太和正音譜另創參軍爲狐蒼鶻擊狐之解，更違參軍戲命名之根源。已見上文注引。清馮浩玉谿生詩箋注二驕兒詩注：「蓋參軍是主，蒼鶻是僕也。宋氏（鶴齡）又引狐爲『田參軍』，謂蒼鶻可撲狐，則與詩意背矣。」二說之依據，乃宋劇內副末曾執榼瓜，以扑副淨之故實。未考類此舉動，在唐戲參鶻之間，從來便無記載；何能離開事實，因宋限本，因流定源，因變拘正乎！參看上文次章參軍戲節論「滑稽形式」。上文引祝允明猥談：「金元謂市語曰『鶻伶聲嗽』」。「鶻伶」二字，未省何義，與「蒼鶻」之「鶻」或相涉。

「參軍樁」與「陸參軍」，亦唐人之說也，雖皆不得其的解，要以「參軍樁」爲尤似腳色名目，惟尙不能決。上文疑「樁」或含有主角之意，亦乏的證。近人華連圃戲曲叢談云：「『參軍樁』猶

『參軍裝』，謂裝扮參軍也，並無深意。觀下『孤裝』『裝孤』之解，卽可隅反。」恐未必。唐人於雜戲多言「弄」，不言「裝」；宋人多言「裝」，不言「弄」，乃見「裝旦」「裝孤」之例。華氏旣然未明其變，若遽以宋喻唐，實難於隅反。「椿」字倘得解以後，容未必卽有深意；但在尚未得解以前，對於其義究難云深云淺耳。宋范正敏遯齋閒覽引杜牧寄小姪阿宜詩「參軍與簿尉，塵土驚劻勷。一語不中治，鞭箠身滿瘡」，云：「以此明唐之參軍簿尉，有過卽受笞杖之刑，今之胥吏也。」

徐釋、楊箋，於參軍、蒼鶻、參軍椿等，均有別解。其可採之程度如何，乃另一問題；若二家之設想、取材，每每獨來獨往，無所依傍，亦大足以擴視野，豁心情，不可無述。徐釋首信參鶻對立始於晚唐；又信鶻之打參，乃唐戲之定局。然後據西溪叢語引吳史之述「徐楊合演」，詳三章十七節(十二)。曾曰「自號參軍，令王豎髽髻鶉衣，爲蒼頭以從」，遽斷爲凡參軍戲皆然：參軍必扮官，蒼鶻必扮僮僕；反謂「『蒼鶻』之名，係由『蒼頭』舊稱衍化出來」。又因德宗時回紇請易稱爲「回鶻」，遂曰「蒼鶻可能是『回鶻式的蒼頭』之簡名」。又自疑以外國僮僕打中國主人之官，情理太乖，於是強使參軍亦外國化。其途逕乃取回鶻篤信波斯人所創之摩尼教，憲宗初，回鶻始以摩尼來唐，後摩尼爲奸，被禁。徐氏曰：

當時或者有人根據摩尼和戲曲的連帶關係，便將中國原有的「弄參軍」戲，改造成爲摩尼回鶻合演的趣劇，

藉以調侃摩尼回鶻狼狽爲奸的事實，以冀迎合唐朝厭惡這兩種人的心理。因爲摩尼之貪財好貨，恰與扮演贓犯石躭或周延，參軍脚色性質相近，卽以參軍影射摩尼。又以參軍係屬扮演假官的脚色，祇好屈使回鶻扮成摩尼的僕從，始由「回鶻式的蒼頭」，簡稱之曰「蒼鶻」了。似此參軍當是摩尼的替身，而亦屬於外國人物，使與外國僕從的蒼鶻合演，乃是很自然而合理的了。」

按從徐氏此說之通體以觀，實節節支離，無從求解。「徐楊合演」中之爲主僕，不過一戲之情節如此而已，何能據以定爲唐代所有參軍戲之制度，必其皆演主僕！一也。在徐楊之爲主僕中，楊隆演斷斷不能打徐知訓，情勢所格，有不俟辨。而徐氏反依據此點，在制度上又決定鶻必打參，且從而有所推衍，可謂完全落空！二也。「蒼鶻」之名，先見於晚唐初年，戲中「蒼頭」之說，始見於五代，何能反謂「蒼頭」是「舊稱」，而能衍出「蒼鶻」！設謂李商隱詩内原應作「蒼頭」，則如上文言，詩中何以叶韻？設李商隱時已普遍稱「蒼鶻」，楊隆演時何以返古，而用禮記疏，「漢家僕隸」之稱？徐釋引「漢家僕隸謂之蒼頭」。設謂吳史偶用古名「蒼頭」而已，又安從據此偶然，遂定「蒼鶻」出於「蒼頭」？徐氏根本不參考馬令南唐書等三史，尤非。三也。參軍戲之名實，有國內漢以來之淵源在，但從無任何外國關係可言；外國關係大都在歌舞戲。故徐氏亦曰「中國原有的弄參軍戲」。夫「鶻」之取義，方面亦多矣，何以獨與外國回鶻之「鶻」發生關係？其故難言，終嫌突兀！四也。所謂「摩

尼和戲曲的關係」，更屬莫須有！據徐釋所舉隋九部樂中有摩尼解、末奚舞等，指爲「種種以摩尼爲名的舞曲」，已覺渺茫；徐氏認「末奚」乃「摩尼」譯音之誤，見上文末酘節。但並未查出二者之原文。隋書音樂志原作「歌曲有善善摩尼，解曲有婆伽兒，舞曲有小天，又有疏勒鹽」，徐氏誤讀。又謂爲「戲曲」，距離益遠！何況徐氏認定唐憲宗時摩尼教方開始由回鶻介入中土，何能逆向隋代認戲曲關係？五也。厭惡摩尼者，唐人也，非回鶻也。「狠狽爲奸」，是彼此相結；以鶻打參，以僕打主，是彼此相拒。事實相結，而戲劇演爲相拒，齟齬如此，成何「改造」？六也，唐戲特點在「無限眞實」，所用故事及演出方式，大都眞率，從無所謂「影射」。孔子可弄，三郎、三娘可弄，公主、駙馬可弄，何況回鶻與摩尼，烏所用其「影射」！談唐戲而曰「影射」，去唐戲弄之精神遠矣！七也。——有此種種，而徐氏猶自信曰「很自然而合理」，難矣！徐氏在解釋南宋雜劇三甲之腳色時，因夢粱錄有「末泥色主張，引戲色分付」二語，認「主張」合於唐參軍之爲假官，「分付」合於唐蒼鶻之爲僮僕。謂蒼鶻之爲僮僕，北宋本已「閒置」，至此又「復活」。又謂「分付」之外，仍須兼任扑打；扑打原是副末之權，「這樣便由蒼鶻一腳，分化成爲引戲與副末兩個腳色了」。其說大都在唐宋之間，隨事牽附而已；曰「閒置」、曰「復活」、曰「分化」，無非主觀遐臆，更可不論。

楊箋之原本，有參軍戲專篇，惜未及讀；楊氏於鶻打兔文內，新中華復刊四卷廿一期。曾見其梗概，已如附錄所載。對於唐戲之參鶻，楊氏有四項基本觀點，大致均同徐釋，卽參鶻對立始於晚唐，

鶻之打參早自唐始，參鶻二辭變化於外國關係，鶻之打參產生於宗教關係。由此四點，楊氏作三步解釋：初步屬中唐，其時尚有參無鶻，「參軍」是韓國之「長栍」、「將軍」等音；「參軍樁」是「將軍樁」，象春氣，打參軍如打春牛。次步屬晚唐，已有蒼鶻，乃和尚；說詳參軍戲篇，未見。參軍乃道士，根於道士別稱「先生」及「上乘」之譯音；鶻打參是佛教打道教。三步仍屬晚唐，謂「參軍」被「附會」爲「尋尋」之譯音，意指兔；「蒼鶻」一辭又捨音而用義，有「鶻打兔」爲之樞紐；鶻打參等於鶻打兔，仍爲佛教打道教。——此楊說之大概也。按楊氏所有四項觀點，一二均非事實，已累詳上文；三四兩點，乃外國語之異譯及宗教之爭長關係，倘對此二事毫無研究之人，實不應妄議；是非虛實，應留俟專家衡定。惟覺取音則高麗、蒙古、突厥、大秦、大食、印度，……牽涉甚廣；取事則「先生」是元代所有，「上乘」是五代所有，「鶻打兔」是宋代所有，而皆籠統集中，用以逆定唐制，翻騰上下，作天馬行空，不可羈勒，快則快矣，奈於事實均未見貼切何！故所立中晚唐之三步解釋卽使皆確，亦祇可逐一分存，無從貫通融會。所謂「附會」，乃楊氏自己之附會，初非第八九世紀，果有何人曾如此附會。「鶻打兔」爲其說之主要樞紐，但本書次章參軍戲節論扑打，已從多方面予以否定，餘可不辨矣。楊說最大缺點，乃不就戲劇伎藝之立場設想，而專在戲劇範圍以外活躍，遂有打牛、打兔諸論，究竟與參軍戲何干！打牛、打兔二說，與上文引太和正音譜打狐

之說，堪爲一類，其根源又都在「打」。設若知唐戲中本無此「打」，諸說更何紛紛然爲！茲列舉二家之說，而深致其懷疑者，皆不在較二家之長短也，乃所以見有關唐戲之問題，亙千餘年，鬱塞至今，或漠然置之，若無其事，或淺嘗臆測，如王考青木史等，失之拘謹，或放言闊論，如徐楊一派，又失之怪誕，究未嘗有一日，能以眞憑實據，道出眞情實況，使人豁然於胸，了無疑滯，終是遺憾！正有待國人今後之更多努力耳。

以上就唐人之說爲主，論參鶻二色之地位、作用與意義，而附見近人與直接有關之議論；以下專就後世之衆說中，擇要商討，而以唐說爲歸。欲整理明以來關於參鶻之零星意見，首須判別戲內與戲外，乃覺得失分明，葛藤不蔓；次須求歌舞戲與科白戲間應有之綜合，庶幾規制雖由人爲，却並未脫離實際。——此乃綱領也。因由唐之參鶻遞爲宋之副末副淨，時代密邇，而踪跡牽連，故明以來之此等意見，皆混唐宋爲一家；今雖欲認作宋戲範圍，剔除不談，而不可得。此本節之首尾所以亦復較爲辭費耳。

何以言戲內戲外之判別？曰：參軍戲爲古俳優之最高發展，其運用靈活者，每聯繫優伶所扮以外之人物行動，加入戲內，以完成效果。如此別樹一格，介乎俳優與戲弄之間；如優孟之爲孫叔敖，敬新磨之爲「縱民稼穡」，李天下之爲「劉山人省女」等，皆是。今人對之，頗不習慣，有「似戲

非戲」之感。——此古劇中一種戲內戲外之別也。更若歌舞戲乃由普通歌舞發展而來；普通歌舞之入儀式，或在一般燕樂中，例有致語，作介紹說明；如柘枝舞涼州舞等。故歌舞戲於表演前，亦沿襲其制，而有致語，但其語與戲內之科白却有別。——此古劇中另一種戲內戲外之別也。沿至後世，如南戲張協狀元內之情況，說明當時脚色之組織中，擔任副末者祇有一人。故同場須副末扮演之人物不容有兩個。曾有前一場副末扮老婦，後一場副末又扮神，在諢辭中，老婦竟表示：「反正神也是我扮，要拜神的，就拜我吧。」他色接云：「不要說破。」又有副末扮幫閒，他色在說白內，直以「副末」呼之，如曰「教副末底取圓夢先生來」。此等處亦可驗戲內戲外之原有區別者，已混成戲內戲外無別。又如元南戲開場之前，扮生者每以劇中人之裝服，作不正式之登場，用劇外人口吻，敍述劇情；明清傳奇內，例由副末開場，念唱所謂「家門」之詞白，撮舉劇要，以告觀衆。周史三〇二頁。及孫楷第也是園劇考內，復指明元明雜劇內，除前有「開呵」，末有「打散」外，尤其中間，戲正進行之際，尚能被劇外人突然出現，喝斷演唱，而自作劇外之言詞，表白一番，謂之「按喝」。元劇蔡順分椹孤本元明雜劇之一。次折請醫內，除旦兒、正淨、淨、正末諸色之外，尚有所謂「外」者一人，從旁答話，謂之「呈答」，或係「承答」。滿篇皆列「外呈答云」，亦完全是劇外人插在劇中之一種表現。——如此乖離，眞不禁令人有「似戲非戲」之感矣！優孟及敬新磨等所爲，可謂逼近眞實，將俳

優推人表演；「按喝」「呈答」所爲，未免違背原理，反將戲劇退入雜技。其趨向有大別如此，不可不省。此種依附於戲劇之劇外活動，在宋代之表現頗爲繁複。如南宋宮廷奏伎，種類甚多，舉音樂、歌舞、戲劇、雜技等，半日之間，須依次畢呈，於是致語、口號，紛至沓來！其中有一特殊之點爲不可忽者：乃劇外人執行劇外任務，竟混用劇內脚色之參軍名目，於是從王考及其脚色考、錄曲餘談等書起，以迄近人著作，咸認所謂「參軍色竹竿子」者，亦復爲戲劇脚色，於是形成混亂！惟孫考以爲是官名，不從其說。故於觀念上若不首先嚴明戲內戲外之分，雖有解說，亦終於無從徹底，將不免浪費筆墨耳。後世之外、外末、外旦等色所由來，向無的解。祇南詞敍錄曰「生之外，又一生也」，亦皮相之談，且外並不專屬生，疑開始時，外即專爲擔任戲外之「開呵」、「按喝」、「呈答」等而設，久之，始通假入戲內。此一臆說可供研討。徐釋曰：「張協劇中，又有一個外脚，扮演宰相王德用。這個『外』字，大概是在南宋固有諸脚以外的意思。」說可參考。參看前文三劇錄科白類諸劇、「劉山人省女」「由戲外到戲內」。

唐之參鶻必已經宋人有所改變，然後始成爲副淨、副末。唐宋兩代之戲劇脚色，分別有此兩種組合，其內外關係，都不盡同。例如陸游社日詩：「太平處處是優場，社日兒童喜欲狂。且聽參軍按蒼鶻，京都新近舞齋郎。」「舞齋郎」是當時之現實，若「參軍按蒼鶻」云云，僅詩人因李商隱詩而用典耳，已非當時優場之現實。又如唐參軍在戲內，宋參軍色則在戲外；唐參鶻僅講鹹淡，宋淨末必

有摑打等是。果能正變分淸，亦卽唐宋情形不相纏混，則宋之淨末，無論曾作何種區處，可云皆與唐戲無干，本書原可不論。今也不然：自明迄今，唐宋情形一貫被人纏混，已至無法拆開。如徐渭南詞敍錄謂「『淨』卽古『參軍』二字合而訛之」；王考七繼之，乃謂「『淨』者『參軍』之促音」，無復「訛之」之意，直視二名等於一名，一也。焦循劇說一引皇甫錄近峯略聞云「參軍至唐，爲故事，名副淨」，二也。王考七又謂宋滑稽劇中，參軍與副末之關係，卽「出於唐代參軍與蒼鶻之關係，其來已古」，三也。此層在次章參軍戲及本章上文，已屢辨，茲不複。又謂淨之爲參軍色，乃在北宋，北宋原與五代密邇，四也。王氏錄曲餘談內，爲糾胡元瑞莊嶽委談談脚色之「疎誤」，曾列脚色名目表，首見「古名」，竟將北宋之副靖、南宋之竹竿子，與唐之參軍、蒼鶻、癡大、木大，合併表示，列於一排，五也。周史一〇二頁。曰「考之宋代雜劇，凡載明所飾爲參軍的脚色，輒遭同場其他脚色之扑擊。證以『末可打副淨』一說，副淨當爲古之參軍無疑，則似仍爲初唐遺制」，六也。又曰一〇〇頁。「參軍之稱，本出於參軍戲；其以竹竿子指揮歌舞，也從這方面演進而來」，七也。周史八四頁，譯夢華錄語，曾曰：「然則這位竹竿子，便是參軍了。」……在學說上，既已有此種種似是而非、甚至完全錯誤之表示存在，一般讀者不能悉察，在沉吟聯繫之餘，勢必誤認參軍之爲淨，或爲參軍色，至遲皆始於五代，而唐之參鶻、與宋之淨末，殆爲一事而已。若上文所見，徐楊諸家均認鶻之侮參，自唐

代始，因而引起種種誤解，辨不勝辨者，豈非明例！凡此既屬問題之關鍵所在，癥結所見，則清源正本，誼當勉力疏求，供其愚拙，有不容避免者矣。

按唐五代參軍戲內之參軍與蒼鶻，皆爲脚色，鹹淡見義，其事有徵；若離開脚色或演員之身分，而改向戲外充執事人，名曰「參軍色」，則向來無徵。參軍色見於東京夢華錄，應係徽宗時情形，倘疑見於宋初，則已無徵，何況唐五代！由淨充參軍色，乃王氏個人之想像耳，於載籍並無徵。即使果然，亦隨參軍色而有於徽宗以後，不能推及宋初，何況唐五代！尤其重要者：王氏此一想像，顯然甚於戲內戲外之不分。不然，淨乃脚色也，戲內之演員也，豈能隨便移之於戲外乎？王氏脚色考曰：「北宋則謂之參軍色，爲俳優之長。」又曰：「宋之參軍色恆爲俳優之長。至南宋之季，則末泥爲長，職在『主張』。」王氏視參軍色之勾念，與末泥色之主張相同，顯然混和戲外戲內爲一事。末泥色之主張，宜在戲內，已詳上文論生旦。而在錄曲餘談之脚色名目表內，且以竹竿子代替參軍色，與參軍、蒼鶻、副靖三脚色名，並列於「古名」一欄，固然唐與南宋無別爲不合，尤其視戲外之執事人與戲內演員之脚色無別，最爲可議！近人受王氏此說影響之甚者，宜莫過於徐釋。徐氏曰：「參軍脚色，在北宋中葉，除了扮演雜劇之外，另一方面又兼任歌舞指揮的職務，乃是意想不到的變態！」並以爲此二種職務之兼任，「兩不相礙」；反以王氏曾主張「參軍色以指揮爲職，不親在搬演之列」

者爲非，曰「殆係未及深思此中兼顧之妙」也。蓋徐氏於此事，始雖詫爲「意想不到的變態」，既則認爲參軍色於此種指揮之職，確以戲劇脚色之身分任之；其意識之偏，較王氏更進一步！惟有孫楷第也是園劇考六曰：

> 教坊之有參軍色，蓋在教坊使之下。平時則通檢推排簿籍，承應時則監當諸部伎樂，而指麾贊導之。——此其名目之出於眞官者也。若雜劇之參軍，以副淨爲之，本出於唐優戲之弄參軍、弄假官，自始卽爲假官。其後雖爲脚色之稱，卽不扮員吏，亦可謂之參軍。——此名目之由於權假者也。

其分判戲內戲外，非常明朗，足糾王氏徐氏之失。卽當恍然於參軍色本非演員，不屬伎藝。既「俳優」之尙且不存，「俳優之長」又將安附！孫氏則謂參軍色爲眞官一點，似尙待酌。因全屬宋代之事，與唐無關，茲故不論。

此外日人內藤虎次郎宋樂與朝鮮樂之關係一文內，根據朝鮮樂中竹竿子在歌舞之伎外，評論王氏以淨爲參軍色之說曰：「慮有危點！」亦可參考，全說已見附錄。

北宋之淨，與唐五代之參軍，其間關係既如此之淡遠，對於「淨」爲「參軍」二字之促音一層，實不能令人無疑。王考七謂「副淨本淨之副，故宋人亦謂之參軍」，乃彌縫之辭而已。使副淨果足以代淨，得淨所以應得之古名義者，則其實爲「正」，而其名爲「副」，究何所取義！「促音」之說，徐渭原謂「訛之」，明明白白；王氏脚色考謂「『參軍』之爲『淨』，猶『勃提』之爲『披』，

「『粆婁』之爲『鄒』」。使果如此，則其事爲人人之所通曉，應胸無剩義，尚何「訛之」之有！惟其「參軍」二字，在反切或雙聲疊韻方面，均甚勉強，實遠非「勃提」「粆婁」比也。而青木史十五猶認王考此說「更爲精密」。夫「訛之」與「更爲精密」之間，相去何遠！二者必有一非，豈能並是！願識者於此，下一明判。徐釋斷徐渭與王氏皆浙人，循其方音，然後有「促音」之說，不足信，誠然。徐釋此說亦詳見附錄。李調元卍齋璅錄一：「正字通：『樂工、倡優、弄人，一曰顙。』說文『顙』訓好首，今以首不好爲顙也。俗作『淨』，亦非。」可供「淨」非「參軍」二字促音說作參考。

北宋既已有副末、副淨，按通則，必然先有末與淨；而末與淨又必然皆在串戲之脚色中，毫無可疑。末爲生，與旦對立，其名雖晦，其實甚顯，無待言。至於北宋之淨，既爲戲中演員，究何所串乎？據現有資料，尚難確切作答。茲臆測曰：疑已先屬孤之地位，而串如今之老生。蓋宋戲目中之孤，並不限於扮官，頗似限於扮年齡較長之老生，與生或末之爲少男者相異。沈德符顧曲雜言稱「裝孤」爲「裝孤老」，即此意，蓋元劇中之孤，每作「老孤」也。許妮子、風月紫雲庭等所見皆是。周史四：「老孤，或因其年齡較大。」馮沅君古劇說彙證明宋戲之孤爲官人，不側重老義。此說較彼劃淨於戲外，而指作參軍色者，實爲近情。王氏不云乎？「若妲，……若孤，……皆有某脚色以扮之，而其自身非脚色之名，則可信也」。王考七。顧宋戲之裝孤者，究何脚色？王氏始終未明之。今謂淨裝孤，正符王氏此旨。至周陶

二目所見孤戲三十五本之時，孤已自成脚色，指扮老男，較之指扮官吏者，又能該耳。王氏脚色考謂「太和正音譜云：『孤，當場裝官者。』蓋以院本名目之『孤下家門』，及現存元曲，其說是也」。按「孤下家門」部分之孤乃裝官，可算，謂雜劇院本名目內之孤，全部裝官，殊不可算。元曲部分新發見之材料已多，有待統查，方能決定。對於淨角，若存後世既已定型之心理判之，自難信其扮老生；若就北宋客觀情形論，便不然。蓋「淨」在北宋一作「靖」，字形既未定，含義亦不明。而在宋戲中與唐參軍同一任務者，又為淨以外之副淨，並非淨之本身，促音之說，遂更難牽附。今謂此時淨之任務，乃扮如後世之老生，於各方面似尚無抵觸，仍俟考。大荒南經曰：「蓋猶之山有小人，名曰菌人。」東經：「有小人國，名靖人，或曰竫人。」池北偶談二十一。小人與侏儒意近，疑「淨」從「侏儒」來。

徐釋認為北宋戲內無淨與副淨，而仍有參軍，於戲內則扮演，於戲外則兼執竹竿子指揮。又斷先有副淨，而後有淨，謂副淨源於隋曲名「附蓋單時」之「附蓋」。未知「蓋」乃「薩」之訛文，不能依據，已詳上文；隋之曲名更難為宋脚色名之源，實附會之甚。——徐氏但謂淨之有於南宋、「反較副淨為晚出」而已，若理由何在，並未說明，便不免有背上文之所謂通則。又認參軍於宋為末，蒼鶻為副末，而否認參軍與淨或副淨之關係。因謂副末之打副淨乃金元院本所有，與北宋雜劇內副末打參軍者為兩事。並謂北宋時之副淨，限用於打和鼓，屬雜扮範圍。又認木大為旦，與副淨

共打和鼓，猶之後世以男女二色打花鼓云云。按參鶻對立，於唐有定制；末可以代鶻，却無從代參，已如上節所言。木大弄癡，斷難爲旦，則又如下節所言。打和鼓與打和之事極普通，多方面可見，並不以如後世打花鼓者爲限，說亦略見下節論青木史誤木大爲「大木」。黃庭堅鼓笛令四首中，後三首風情，男對女作低級追慕則有之，並無施以強暴之意。徐氏因欲釋木大爲旦，乃過分強調副淨所扮原爲「蠻橫兇狠」之人，使「副靖既已有了着落」，且認爲「確鑿不易」，皆未足取。如此「着落」副靖於雜扮之中，謂其並不入正雜劇，說殊脆弱。金與北宋同時，徐氏已認淨入金戲，而不認淨入北宋戲，益不合理。

王氏脚色考於古劇脚色，作早期之研究，曾認清宋雜劇有四要點：曰副淨爲參軍；曰副末爲蒼鶻；曰副末打副淨；曰淨爲戲外之參軍色。各方安排，已覺周到，驗諸夷堅志、桯史及齊東野語所紀之實況俱無抵觸，遂總結曰「無可疑也」。雖然王氏之疑，終不能無，旋卽依據齊東野語別一段，容齋隨筆之參軍簇翠優說，尤其重要者，將夷堅志所紀同一件事中之參軍及「其副者」三字，原定充參軍之副手者乃蒼鶻，在宋則用副末，甚合。別解爲淨與副淨，於是想像成第二說。論王氏此說之收穫，僅在證明「淨」爲「參軍」之促音「點」而已，其他則無。但戲外之參軍色，因此無人擔任，於說已不能自圓。然此猶可以不顧也，其最大缺陷，乃副末何往？並無交代，問題較大，又豈能不

顧！北宋有副末，説甚於歐陽修致梅聖俞小簡語，甚堅確！不能廢也。惟王氏此一想像中，亦有一小點可取，卽認淨爲串演之脚色，不復推之於戲外矣。青木史十五於此續有研究，認副淨爲一員，副末爲一員，二者相對，於王氏想像説中之大缺陷，已予補正。但因此説，又造成「副參軍」一辭，以代前一説中之副淨，並仍將淨推出戲外，與末尼同，去擔任總指揮，則大可議！青木氏曰：

> 宋金之雜劇院本脚色，……有副淨而無淨之理何在？余意相當淨者爲參軍，副淨卽副參軍也。約之而爲「副淨」歟？故以「淨」爲「參軍」之促音時，此中消息，似頗可通。且參軍之有副，略有可徵：王國維氏謂夷堅志所云：「推參軍一人作宰相，……其副者舉所挺杖擊之。」「其副者」三字，當指參軍之副，卽謂副淨也。意者當演雜劇時，僅以其副者加入爲一員，參軍則立局外，任總指揮，如夢華錄所示者。雜劇之有副淨（副參軍），而無淨（參軍）者，當爲此也。

青木氏此説之骨幹與成果，亦端在「足證『淨』爲『參軍』之促音」一點而已，别無其他作用。又此説實已離開王氏之「想像」説，而重行歸還王氏之「無可疑」説；所異者不過在王氏則原派淨充參軍色之勾念，而此則改派淨充戲外末尼色之「主張」耳。王氏青木氏等認末尼色之「主張」在戲外。夫淨，乃宋脚色名，副淨，乃宋戲所用；淨或副淨之任務如何支配，乃宋戲事，與唐戲無涉。至於參軍，乃唐脚色名，宋已不甚用，而今爲立名曰「副參軍」，乃就唐名引申，實唐之所無，同時亦宋之所無也，

可謂進退失據！青木氏又曰「參軍有副」，乃就唐制參軍之原本無副而變更，在唐，更所不許！唐參軍自有其副手爲蒼鶻，並無一色化爲正副二色之事。蒼鶻祇能相當於宋之副末，並非副淨。青木氏又曰：「參軍之有副，略有可徵。」但所徵者，不見於唐，亦不見於宋，而僅見於王氏對於宋人說宋劇之一種解釋而已，其有徵直等於無徵，爲憑空造作可知。顧如此造作，事實上抑有其需要否乎？曰：否！並無此種需要。蓋王氏「無可疑」與「想像」二說，原應使之簡化，而歸納爲一，曰：宋雜劇中，有扑擊制度，其受與施，因劇情而異：副淨被打亦打人，副末打人亦被打，足矣。促音之說，根本原不穩固，枝葉縱多攀緣，終於不能卓立；除去人爲之想像外，其自身亦不會起何作用。在宋既有淨與副淨之二名，實際已敷應用，何必更取唐制而改之，更就唐名而造之乎？自青木氏有改唐制、造唐名之趨向，然後使吾人警覺：唐戲之學必不可以不治，而治之之道如何爲當，又必不可以不講也。在王氏青木氏未嘗不以爲打與被打之定訂，不僅爲宋，而且爲唐；「參軍」促音之爲「淨」，不僅在宋，而且在唐。實則此兩點於唐皆無徵也，無從攀附。王氏於淨之爲參軍色，雖指明在宋，而於戲內戲外實未嘗分。青木氏於參軍爲末泥色，雖指明在戲外，末泥色雖亦指明在宋，但「參軍」名，自從有淨、副淨及參軍色三名以後，在宋雜劇內已經少用。今曰：參軍如末泥色，在局外指揮，是將唐戲脚色與宋戲脚色，強爲牽合，有不倫不類之感。從知以宋喻唐太濫，聲韻通轉太

濫，戲內戲外不分，——三點結合，遂爾製造混亂，纏繞葛藤，蒸騰雲霧，亟有待於澄清與翦伐矣！

茲就以上所論，列表比較如次，亦所以助澄清翦伐之一道耳。表內所謂「外充參軍色」，不僅爲假想，祗須有唐戲內之外色已非常突出，則宋戲之外色可知。

範圍／時代／理解	戲內：唐	戲內：宋	戲外：宋
(一)王氏「無可疑」說	參軍或副淨被打，蒼鶻或副末打人。	同上。——淨充參軍色(勾念)。	
(二)王氏「想像」說	參軍或淨被打，蒼鶻或副淨打人。	同上。——(副末無着落。)	
(三)青木氏說	「副參軍」或副淨被打，蒼鶻或副末打人。	同上。	參軍或淨有如宋泥色(總指揮)
(四)本書主張	參軍爲主，主鹹；蒼鶻爲輔，主淡。根本無扑擊制度。	副淨被打或打人，副末打人或被打。}科白類戲 淨充孤(老生)，末充生。}歌舞類戲	(外充參軍色。)

至於扑擊，於宋之副淨、副末間有徵，於唐之參鶻間無徵，上文已屢言之。周史在「末可打副

淨」之前提下，肯定「副淨爲參軍」，而曰「仍爲初唐遺制」，分明謂扑擊亦初唐遺制也。但此於初唐之任何史料中，究能舉一二條否？若宋參軍色以竹竿子指揮歌舞等，完全在伎藝之外，不在伎藝之內，而有關唐參軍戲戲外之指揮等，迄今亦尚未見有隻字之記載，周氏「演進而來」之說，無論指從唐代一般戲劇演進，或專從參軍戲演進，均不知應如何解釋，無非受王考、脚色考及錄曲餘談附表之影響，錯認竹竿子爲脚色耳。今但覺在唐代原是戲內參軍脚色之串演者，至宋，已淪至戲外，變成參軍色之指揮；若專就參軍戲發展之立場言，此種情形終不免是一種退化耳。

何以言歌舞戲與科白戲之綜合？曰：我國古劇，先由歌舞產生歌舞類戲，脚色重在生旦，年齡爲第一要求，曰少男、少女，女尤重於男。次由俳優產生科白類戲，脚色重在淨丑，技術爲第一要求，曰捷譏、鹹淡，鹹尤重於淡。——兩類發展不久，即同時存在，分鑣並騁。但其伎藝必有相綜合者，而脚色亦必有相通假者。如歌舞戲之少男，不妨兼演科白戲內之淡。又如所謂副末，原是科白戲之淨，亦可與旦配搭，而入歌舞戲，所謂孤是。又如旦因助演故，並須入科白戲，唐陸參軍其例也。惟通假必不妨礙其本分。若喧賓奪主，蕩而忘歸，使末充蒼鶻，便廢其歌舞戲內之爲生，甚至蒼鶻既充末，便廢其參軍戲內之爲淡，則顯非原制；倘如此主張，是在研究上有錯識矣！故歌舞類戲與科白類戲二者，所以分者在根本，所以合者在枝幹；若因枝幹而忘却根本，非！青木氏南北戲曲源流考開端

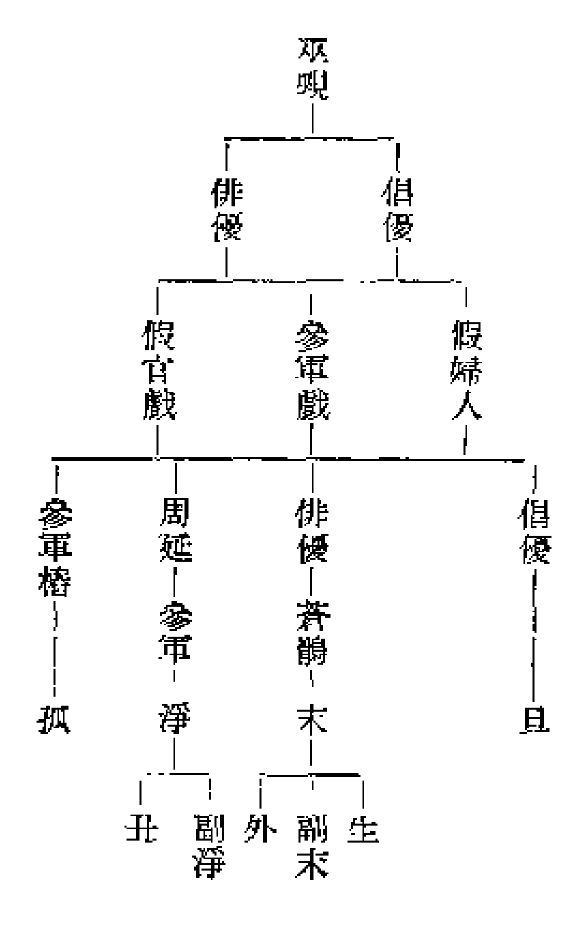
處，謂宋正雜劇「是以滑稽諷刺做主，……科白之外，另外有唱」，尙合。繼於第一節中，又謂宋雜劇「雖然喚它是『劇』，想那程度，不過是一種跳舞和笑劇的種類，……滑稽諷刺的科白，……附隨於跳舞而演」，則於歌舞科白兩類之劇，分在根本、而合在枝幹之概念尙未建樹，與此處所論不合。

以下試用此項原則性之說明，就前人或近人之意見中，擇要檢討數條——

明錢希言戲瑕二，引因話錄所紀女優綠衣秉簡爲參軍事，又引薛能詩「女兒弦管弄參軍」云云，因曰：「輟耕錄直以參軍爲後世副淨。據云：開元中，黃幡綽張野狐善弄參軍。然則戲中孤酸皆可以名參軍也，豈必副淨爲之哉！」次章參軍戲節，論中唐以前不止演罪人戲，已曾引之。按錢氏雖因黃幡綽等人而立說，實則限參軍爲副淨，原宋戲事，與唐無涉。錢氏認孤酸之亦可爲參軍，必仍限於宋以後之戲；若唐五代之參軍，本常扮假官，卽宋所謂孤之一部分也。唐五代之酸，本屬歌舞戲內之末，倘入參軍戲，宜爲蒼鶻，難任參軍。究不知在錢氏意中所謂孤酸，是如何之孤酸耳。

青木史十五古今南北脚色比較表內，推唐脚色爲最古，用作綱目，領起宋金以下各朝之脚色，內容與王氏錄曲餘談之表不同。青木史列蒼鶻第一，領宋金之末與副末，而正末與生系焉；列參軍第二，領宋金之副淨、引戲、裝孤、雜扮，而外與丑系焉；列弄假婦人第三，領宋金之裝旦，而後世之孼旦系焉。按王表不見「弄假婦人」，以爲不成爲脚色名。不如青木表。惟王表之骨幹，大致是「生旦

淨丑」，深合分類原則。在青木表之序列中，生與淨接近，丑與旦接近，不符歌舞戲與科白戲之分類原則。且認蒼鶻爲生脚，而未曾表現其原本乃與參軍配合，以問答見義、滑稽諷刺爲責職。又將蒼鶻列在參軍前，亦復可異；豈以宋戲之內，末常摑淨，認爲地位較高乎？須知參鶻乃唐脚色名，表內既倚爲綱領，即應以唐戲規制爲準；在弄參軍、參軍樁、陸參軍等伎內，蒼鶻無不處於輔佐地位耳。青木表又舉後世之淨與丑，皆系在參軍之下，是同一抹殺蒼鶻原有之任務也，殊不合唐制。又於宋金之引戲下，空無一物，足見青木氏於此脚亦不了解，有所懷疑；但又系之於參軍之下，果何所



憑乎？迥不如王表對於引戲，尙有明確之處置也。

周史二十四五一頁。謂明傳奇脚色之支分、配置，已操我國戲劇之樞紐，因據我國戲劇蛻化情形，列爲表解。其中見唐戲之部分，頗可商榷。茲就原表解摘錄如上。表內第三排之假官戲，卽參軍戲之一部分，二者難於平列。第四排周延，乃罰充優伶之罪人名，參軍樁乃伎名，與右二項伎類名之「倡優」與「俳優」，三種性質各別，亦難於平列。在原表所以設此之目的，原爲便於領起第五排之四脚色名耳。第五排以蒼鶻領末，乃受靑木史之影響，殊未合。因一面竟使與旦配合之末或生羼入俳優範圍，以生旦爲俳優，究竟不妥；一面又使淨與丑二者，不得不集中於參軍之一身，如此，蒼鶻直毫無淨丑之職分，勢必置身事外，而唐參軍戲將由參軍一色包辦，成爲獨脚戲矣。獨脚俳優，究竟亦難！——似此情形，歌舞戲與科白戲二類之分立，與夫彼此脚色錯綜運用之間，俱顯得混亂不調，漫無條理。表解之用，雖不妨以表達想像，要亦不能去唐代之事實太遠耳。

附錄

【楊憲益釋參軍、蒼鶻】過去在參軍戲一文裏，我曾考證「蒼鶻」就是「孛姑」、Chauku 或「和尙」。至於「參軍」，却沒有適當的解釋。祇以爲參軍或與韓國的「長生」有關，或爲「春」字的促音，這當然也

是可能的。尤其韓國的神木「長栍」，也有「將軍」的稱號，而「將軍」一語，在蒙古或突厥語言裏，都讀爲Sàngün，與「參軍」音同。蒼鶻在參軍戲裏，則似乎是一個後加的因素，唐末的紀載裏始有蒼鶻。後來蒼鶻打參軍，便成爲參軍戲的特色！蒼鶻既爲和尙，他所打弄的對象，可能也成爲當時佛教所排擊的異教的象徵。參軍最初爲「將軍樁」，是春氣的象徵。打參軍，如同打春牛，是催促春天的一種感應巫術。後來加了大頭和尙，「參軍」本身的意義，似乎也經歷了一度轉變。

我們知道：元代稱道士爲「先生」，僧爲「和尙」，且二教排擠甚烈。……我以爲道士名稱「先生」的原字，在唐末或宋初，可能因發音略同，曾與 Sàngün 一語相混，化而爲一。因此，蒼鶻打參軍，便成了和尙打道士，變成了釋道爭競的象徵。……通典引八世紀杜環經行記，誌大秦及其他諸國事，有云：「諸國陸行之所經，山胡則一種，法有數般：有大食法，有大秦法，有尋尋法。其尋尋蒸報，於諸夷狄中最甚！當食不語。」……大食語的 Zem Zem，與梵文的 Sa Sa，又恐怕是一個字。Sa Sa 的意義爲兔，SaSin 則是有兔的意義。在東方民族間，兔子多被認爲是淫邪的動物。……這樣看起來：元代道士的俗號「先生」，應該是大食語「尋尋」的譯音，其義爲兔，且含有淫穢的意思。……西元九世紀以後，摩尼教與祆教，在中國受了摧殘，成了依附道教和密宗佛教而存在的祕密宗教。五代時，有毋乙之亂，就是一種混合道教、摩尼教和密宗的宗教團體，當時稱爲「上乘」。……

總看起來：後期參軍戲裏的參軍，似乎變成了道士的另一名稱，也就等於五代時的「上乘」，和元代的

「先生」，其原意或爲兔。蒼鶻或大頭和尚，是由密宗來的；「參軍」的新意義，可能也出於此。「蒼鶻」當然原來是譯音。可是因爲參軍被附會爲兔的譯音，爲道教徒的別名，所以就出現了「鶻打兔」的說法。其實是反映當時釋教對道教及其他附屬異教的攻擊。……——新中華復刊四卷廿一期，鶻打兔。

【徐筱汀辨「參軍」非「淨」之促音】按「淨」，宋之集韻、明之正韻，俱作疾政切；「竫」、「靖」，集韻正韻俱作疾郢切：均係庚青韻字，屬於注音符號之ㄥ母。而「參軍」之「軍」字，集韻正韻俱作拘云切，係眞文韻，應隸ㄣ母。凡是合音或促音之字，絕對不能把韻母輕輕的給改變了。祇有長江流域各省，以及浙江一帶的方音，將庚青韻混入眞文韻，而有ㄙㄣ不分的現象。……江浙方音，至今尙有「陳」「程」不分之音誤。徐文長王國維二氏，一爲山陰人，一爲海寧人，俱浙江籍，乃有根據江浙方音，而謂「參軍」二字合音或促音爲「淨」的說法。這是該當辨正的一點。——新中華復刊三卷十期，釋末與淨。

【內藤虎次郎辨參軍色非淨】朝鮮樂中，所謂「奉竹竿子」云者，在樂曲之開場及終局，常使舞伎執以先導。宋樂上亦有「竹竿子」云云。王氏引史浩之鄮峯眞隱漫錄卷四十六之舞劍中有云「竹竿子念」，而孟元老之東京夢華錄卷九之「天寧節」條，亦云「參軍色執竹竿拂子，念致語口號」，「參軍色執竹竿子，作語，勾小兒隊舞」。……則云：「參軍色者，亦謂之竹竿子，乃以指麾爲職，不親與搬演之列。斯即元代以後雜劇之所謂淨，蓋淨字即參軍之促音。」其解釋如此。至於朝鮮樂之「奉竹竿子」，既未明言屬於參軍色，當然不能遽謂即乃淨之起原所應執之役也。王國維氏引「執竹竿子」以說明參軍色與淨之關係，

用以聯鎖唐宋之古代舞樂與近代戲劇之關係，誠爲巧妙之解釋。惟從朝鮮樂方面以觀之，則此種論斷，慮有危點耳！——宋樂與朝鮮樂之關係。

五、癡大木大

癡大或木大，卽參軍戲中以愚癡爲題材時之蒼鶻也。此類戲稱爲「弄癡」，不出參軍戲範圍，故脚色亦不出參鶻範圍。「弄癡」乃愚癡者被捷譏者所弄，鹹淡顯然。凡鹹，不必全在白，有時在科；故猴戲中，猴雖不能言，而鹹仍在猴。愚癡若以狀貌或行動之特殊表演爲鹹，則可能不照參軍戲習慣——以蒼鶻爲淡。玆所以將癡大或木大屬於淡或蒼鶻者，乃據普通情形，並有下文引清異錄之無事歌可推也。唐曰「癡大」，五代以後曰「木大」。唐以前曰「弄癡」，宋以後所弄皆曰「呆」。近人於此，或誤木大爲「大木」，或推木大爲木笡、「木妲」，乃認爲旦，相去太遠，不容不辨。

據一般情形，脚色之說，大抵寓於戲說之中；戲先明，脚色後之，故玆從戲之「弄癡」說起。

弄癡之戲，屬參軍戲範圍，存在一重要意義，乃證明參軍戲之構成，必然科白並重，並非以語言調謔爲主也。癡，首從形態表情發出，語言乃第二步耳。魏邯鄲淳曾撰笑林，據玉函山房叢書之輯本，有癡物、癡婿等條。足見在弄癡之戲以前，必先風行說癡，然後演爲形象。此戲至北朝而著。

魏書十一前廢帝廣陵王紀，普泰元年公元五三一年。云：

夏四月，癸卯，幸華林都亭。燕射，班錫有差。太樂奏伎，有倡優爲愚癡者，帝以非雅戲，詔罷之。

演此戲之倡優，出於太樂，足見乃平時之所調訓，並非從民間四方偶然而來者。北史八九皇甫玉傳云：

文宣即位，試玉相術。故以帛巾抹其眼，使歷摸諸人。至文宣，曰：「此最大達官。」至任城王，曰：「當至宰相。」至石動桶，曰：「此弄癡人。」

北齊書四九傳則云：玉「善相人，顯祖（高洋）以帛巾襪其眼，而使歷摸諸人，至石動統，曰：『此弄癡人』」。前條曰「爲愚癡」，此二條曰「弄癡」，含意雖同，而「弄癡」之名較爲正確。若使入唐人種種戲弄之列，融洽無間。末句原意明石動桶乃弄癡之優人，非謂此伎曰「弄癡人」。王季思西廂記注云「弄癡人即弄癡大」，非。

石動桶之事北齊高祖，太平廣記二四七「詼諧類」引唐侯白啓顔錄，載其傳說三條，頗見機智。以機智之人而弄愚癡，必有設計，有表現，鹹或在愚癡之一面也。

入唐以後，有高崔嵬弄癡，而時代之傳說不一：太宗、玄宗、敬宗，未定。太平廣記二四九引朝野僉載云：

唐散樂高崔嵬，善弄癡。太宗命給使捺頭向水下，良久，出而笑。帝問之，曰：「見屈原，云：『我逢楚懷

王，無道，乃沉汨羅水。汝逢聖明主，何爲來？』」帝大笑，賜物百段。

今朝野僉載本補六曰「敬宗時，高崔嵬善弄癡大。嘗令給使捺頭向水下」云云。「癡大」一名之由來在此。朝野僉載之原集出張鷟，不能及敬宗事；惟補集則後來所爲，此條亦可能出敬宗時。且捺頭水下之舉，無論何故，終屬頑虐，宜爲敬宗更無道者所爲耳。據本書附載一唐優語「見屈原」條，引酉陽雜俎續四，謂此事相傳爲玄宗對黃幡綽所爲，「見屈原」語乃黃所發。又引北齊書內早有此事，乃顯祖對李集所爲，其說甚詳。據此，若謂唐君或對崔嵬，或對幡綽，抄襲舊事，依樣葫蘆一番，未免太不近理。轉是謂崔嵬幡綽輩在戲劇中，依據北齊故實，又襲用北齊戲體，假設君臣，編演「見屈原」，較爲合情合理。惟「見屈原」之對語，婉妙深刻，並不愚癡。或者高崔嵬弄弄癡是一事，「見屈原」之問對乃普通俳諧，並不在戲中，不應誤引爲「弄癡」之實例歟？使「弄癡」而果如「見屈原」者，則其戲託體甚高，殊覺可愛！幾乎爲參鶻問答見義中之優越表現，北魏廢帝不應謂「非雅戲」，而詔罷之也。豈詔罷者原不指此類？抑此類戲精粗不一，其間相去甚遠耶？唐人有劇，而於劇說多不具體，不分明，遂滋後人揣測，終於誤解，於此又得一明例。或因崔嵬在弄癡戲中，皆觸忤敬宗，始如此虐而罰之；或因崔嵬善弄癡，引起敬宗之模仿，特仿而弄之，以觀崔嵬之究竟，亦屬可能。

降及五代，有陶穀清異錄「作用門」所載「無事歌」條——

長沙獄掾任興祖，擁騶吏出行。有賣藥道人，行吟無事歌：「呵呵亦呵呵！哀哀亦呵呵！不似荷葉參軍子，人人與個拜，須木大作廳上假閻羅。」

歌辭晦澀。「須」原作「頃」，臆改。揣其意，蓋譏興祖以獄掾擅威福，不似戲中參軍尚人人見拜，旁有木大相襯，在廳上作假閻羅耳。當時戲中之參軍、木大必常有扮演閻羅及鬼卒者，由此可知。參看三章十七節敍「焦湖作獺」。並看孫楷第異解，見下文。木大一名，最早見於此，應即唐之癡大。此歌雖尚未足說明木大與參軍同在一戲之情形，而木大與參軍相提並論，同爲脚色，則屬顯然，王氏脚色考之說必不誤。徐釋立異，謂此歌內之木大不指脚色，原文「頃木大作」，乃謂「俄頃之間，刑木大作」，「『作』字不但與上下文叶韻，並且和『廳上假閻羅』的句意，和任興祖的獄掾職份，均能吻合」云云。實則「刑木」與「叶韻」二說，較之木大爲脚色說，太勉強矣！徐氏一意欲釋木大爲旦，始於此歌力求擺脫脚色之干係耳。

宋以下之資料，頗足參考，故備述之。蘇軾續雜纂「旁不忿」條內，有「木大漢好妻」一則。可見木大指男性，指愚癡，已由戲劇脚色名用入一般社會中。黃庭堅鼓笛令曰：「副靖傳語木大，鼓兒裏且打一和！」近人王起西廂記一本一折注云：「木大與副靖對舉，當即蒼鶻。」蓋已認弄癡

為參軍戲，甚的！惟謂「木大」音轉而為「宋」，殆未必然，已詳前節。夫宋雜劇中之副淨，即唐參軍戲內之參軍，可定也；副靖即副淨，亦可定也。則因北宋之副靖與木大對立，從而推及唐五代之癡大或木大代替蒼鶻，而與參軍對立，當亦可定。金元院本名目內，尚有呆木大一本。王氏脚色考於此猶曰「木大，疑即唐之癡大」；於錄曲餘談脚色表內，復將「癡大」「木大」二名另立，不系於蒼鶻、副末之下，蓋猶未認弄癡即在參軍戲範圍內也。金元院本內另有呆太守、呆秀才、呆大郎各一本，即宋官本雜劇內鬧五百伊州一本，金元院本內合五百一本，其內容或亦同為弄呆。宋趙與時賓退錄載蕭東夫作吳五百傳，即後世笑話「包袱、雨傘、和尚、我」之所本。「五百」所指何如人，可知矣。「五百」原指皁隸，「九百」方指憨獃。惟名目含義不同：「呆木大」之「呆」，表故事；「木大」則表脚色，由脚色木大主演癡呆故事。至於其他三名內，太守、秀才、大郎，均表故事。「呆」字所以形此三種人之性，亦屬於故事；三名中，未見脚色名。江蘇鎮海縣志：「俗謂不慧者為『呆木大』，『大』讀作『馱』，去聲。輟耕錄『院本名目』有此。」元劇老生兒曲寨兒令云：「做雜劇的委實長，粒(衍文)妝倬歌呆木大，長打手浪豬娘！」謂表演呆木大與浪豬娘，皆雜劇演員擅長之技。(胡忌宋金雜劇考引。)

青木正兒南北戲曲源流考二，謂南宋所謂「雜扮」，乃一種丑戲，兼用雜藝；而因金元院本中「諸雜砌」等門類所列與之相近，因曰：

例如呆木大一目，在黃山谷的鼓笛令詞，有「副靖傳語，大木鼓兒裏，且打一和」。由這兒考究，則「大木」就是演打和鼓的脚色了。據都城紀要：打和鼓的技，爲雜扮所演，則大木和雜扮之間，必有甚麼的關連罷。

所謂「大木」凡三見，應原文如此，非印本之訛。青木氏於黃詞未知據何版本，未查。王氏脚色考內，於木大及黃詞「副靖傳語木大」，曾具詳說，青木氏必見之；而另立「大木鼓兒」之名，則句讀孰非，應並提明，有一分判，今何以獨無一字提及？「打和鼓」之擊鼓法，當時可以多方應用，不必限於雜扮。「且打一和」，應猶且打「一通」、「一番」、「一套」，黃詞叶韻，乃用「和」，不必定指「打和鼓」之雜扮。「打和」不必爲鼓樂中之表示，即衆人口頭應和，亦曰「打和」。如夢華錄二十，敍小兒舞隊叫殿陛，班首進口號時曰：「雜劇人皆打和畢，樂作。」足見「打和」在樂外。換言之：宋元之木大，亦未必限爲打和鼓之脚色而已。更從唐代看，唐參軍戲之內容頗廣，宋戲得其一體，曰「正雜劇」；又另得其一體，曰「雜扮」。元戲沿宋之雜扮而有院本中之「雜砌」，祇爲社會嘲諷，並無政治諷刺，乃二者間之大別！無論如「見屈原」，有極高明之政治諷刺者，當爲宋雜扮與元雜砌所無，即唐代普通弄癡戲中，適應當時風會，必仍不免政治諷刺，亦非宋雜扮、元雜砌所能擬也。在青木氏「大木」之說中，固不會考究及此，並上文所引二王之說，青木氏亦未能至耳。

雖然靑木氏「大木」之說猶不奇，奇莫如徐釋木大爲旦之說。徐氏在中國資料內，否定木大爲癡大，而另向外國資料內，肯定其爲旦。但中國資料所取者義，較穩定；外國資料所取者音，較動搖。得失之間，於此遂判，首章去癥（廿五）聲韻通轉節已略見之。徐氏對於中國資料之否定，如上文所見，因黄庭堅鼓笛令辭內容爲風情，遂指副靖與木大之打和鼓，同於後世丑與旦之打花鼓；因淸異錄載無事歌之內容不可能有旦，遂強使木大擺脫脚色之干係。徐氏釋旦於此事，皆指王氏脚色考「故弄狡獪」；實則王氏治學，雖趨向或偏，態度則一貫嚴正，從不故弄狡獪。藉使此二說皆可通過，試問中國資料內尚有「木大漢好妻」之「旁不忿」條，及金元院本內之呆木大條，注定木大爲男性、爲癡呆，不能爲旦，於「木」字必須取義，不能取音，均非常有力！徐氏將謂之何？徐氏對外國資料之肯定，指「木大」爲「木笪」，而「大」「笪」二字皆爲梵文譯音，曰：「木笪之『笪』字，和木大之『大』字，都是同音異譯的字，所以不必去在字義上面考究它們是怎樣的講法。」果爾，癡大、措大二辭，與木大之流行時期同，爲脚色名稱或人身名稱亦同，豈皆可認爲「癡笪」與「措笪」歟？徐氏又謂「適巧一個指示女性而讀着家麻韻的『妲』字，由國外傳入中土，而日漸擡頭，遂有取『木笪』『木大』而代以『木妲』的傾向了」。夫推想假設，宜有限度；今曰「木妲」，直無中生有耳。果爾，推想抑可及於「癡妲」「措妲」否乎？既「癡笪」「措笪」，或「癡妲」「措妲」皆不許可，然後知

「木」字與「大」字之字義所在，必不容不考究，非專憑譯音之附會可以取信者矣。徐氏未嘗不取義也，惜不徹底。如曰：「我們已經知道：在黃山谷的鼓笛令詞裏面，女性的脚色名曰『木大』。但是『木』字用以指示傀儡戲要木頭人的頑意，頗爲恰當，如今則是用人去扮演它，對於這個『木』字，便有點不合式了。」是已認木笪、木大之「木」乃木人之「木」也。然木大與副淨共同作戲，木大雖已云爲木人，副淨尙未云爲木人，鼓笛令全辭所寫風情，亦尙未云爲木人戲也，則又何歟？且此說之在木笪，忽而向梵文取音，忽而又向漢文取義，居然能於統一，何其巧合！在木大，「木」字既指木人，勢必專憑「大」之一字以表示「女性的脚色」，既尙有所謂癡大措大等文在，此等「大」字絕不能一概皆表示女性脚色，其說又如何能通！是不僅支離破碎，且兼混亂矛盾，實難乎其爲說矣！

宋張耒明道雜志：「錢穆內相本以文翰風流著稱，而尹京爲近時第一。余嘗見其剖決甚閑暇，雜以談笑諢語。而胥吏每一顧問，皆股慄不能對。一日，因決一大滯獄，內外稱之。會朝處，蘇長公譽之曰：『所謂霹靂手也！』錢曰：『安能霹靂手，僅免葫蘆蹄也。』」『葫』音『鶻』，元曲有「葫蘆提一恁裝呆」語。「葫蘆提」，宋人作「鶻鸕蹄」，與「鶻突」、「渾沌」，同一音義，且均是俳優語。宋程大昌演繁露二一引師友談紀之說詳之——

錢穆父尹開封，剖決無滯。東坡嘲之，譽爲「霹靂手」！穆父曰：「敢云霹靂手！且免鵓鷺蹄。」卽俳優以爲「鶻突」者也。「鶻突」者，「胡塗」之反也。殷芸小說曰：「孫邕醇粹有素。魏武帝初置侍中，舉者不中選，遂下令曰：『吾侍中欲得渾沌。』渾沌氏，古之賢人也。」……釋稱訓之曰：「世俗之俳言也。『鶻』者『渾』之入；『突』者『暾』之入，『渾』者『渾』之去，『沌』者『暾』之去也。」用此言觀之，則謂愚無分別，名爲「鶻突」，由來古矣！

戲劇方面，有爲愚癡、弄癡、弄木大、呆木大之演變；俳辭方面，有渾暾、渾沌、鶻鷺、鶻突、胡蘆、胡塗之演變：兩方面可以互參。南北朝在前，宋金元在後，而唐五代則居其間。故所謂癡大、木大者，對弄癡、弄呆言，有承先啓後之作用。

茲綜合本章各節之種種主張，列如下表；而附見宋以後情形，用資貫通與比較。應說明者八：(一)我國戲劇脚色中，所謂生、旦、淨、丑之原則，早已建其深厚之基礎於唐五代；此不得不謂爲唐五代在戲劇上一大貢獻！(二)我國戲劇之分類，在原則上殆無所逃於歌舞與科白兩類。武打戲實自戲角觝之本質，來供戲劇運用而已。表末加戲外一欄，力求概念明析而已。(三)「主說」爲較成系統者，「輔說」乃「主說」之補充說明，原散見於各方面者。「輔說」不是別一說、或第二說，在主說之外。(四)「妲」雖必其有於唐，但在唐五代之存說內，尚未發現；北宋之淨與孤，同演老生，乃臆

說；「外」之原始爲擔任戲外念唱之人，亦假說，有待研討；故在表內，均加括弧。（五）此表意在

分類原則 / 時代 / 脚色		歌舞戲		科白戲		戲外
唐五代	主說	生	旦	參軍	蒼鶻	
	輔說	末　酸	弄假婦人（妲）	弄假官　參軍椿　陸參軍	末　擬大　木大	
宋金	主說	戲頭	引戲	次淨	副末	參軍色
	輔說	末泥　孤（淨）	旦　妲　裝旦	副靖　裝孤	木大	竹竿子（打報的）
元		生末孤	旦	淨	副末　丑	（外）
明		正末　生孤	正旦	靚　淨	副末　丑	任開呵、按唱、打散。
脚色原則		生	旦	淨	丑	外（外末）（外旦）

修正王國維錄曲餘談之表，及靑木史十五所列之表，見附錄。宜三表合看。(六)表內元明之兩列，暫取其文，未嘗深考，不足爲定。(七)「打報的」乃金地方戲情況，介乎戲內戲外之間。(八)古劇說彙三五六頁：「都城紀勝記宋雜劇脚色，無正淨，有引戲。也許這個脚色卽正淨。」尙有他證，證引戲卽淨，非旦。參看前文三劇錄科白類搊劇：「劉山人省女」「山戲外到戲內」。

附錄

【託名「謝阿蠻」論脚色】梨園原一書內，有「謝阿蠻論戲始末」條，曰：「至唐明皇，選良家子弟，於梨園中演習戲文，分爲生、旦、淨、末、丑、外、小旦、小生，此八名爲正，而後增副淨、作旦、貼旦、老旦，共十二人，爲全角，餘皆供侍從者。」若書人旣爲淸代之黃幡綽，此當然亦爲淸代之謝阿蠻，不過同一假名而已，與唐之謝阿蠻完全無涉，有不俟辨。若曰「十二全角」原屬淸戲之事，與唐戲無涉，則更不俟辨。該書續有「王大梁詳論角色條」，王宜是實在人，惟其論角色之命義全出附會，一無足取。

【王國維錄曲餘談古劇脚色名目表】

古名	武林舊事	夢粱錄	輟耕錄	太和正音譜	今名	附註
	戲頭	末泥(一)	末泥	正末(二)	生	(一)夢粱錄云「末泥爲長」，則末泥卽戲頭也。
	引戲(三)	引戲	引戲	狚(四)	旦	

參軍、副淨、竹竿子	次淨	副淨	副淨	靚	淨
蒼鶻	副末	副末	副末	副末	末
		裝孤	孤裝	孤	
	裝旦		(五)		
				搗(六)	
				捷譏	
癡大、木大					

(二)當場男子也。
(三)太和正音譜云：「引戲，院本中狚也。」
(四)當場妓女也。
(五)元曲中有搽旦，明有外旦，皆是。
(六)元曲中謂之卜兒。

【青木正兒中國近世戲曲史古今南北脚色比較表】

(唐)參軍戲	(宋)雜劇 (金)院本	(元)雜劇	(明)傳奇	(清)皮黃戲
蒼鶻	末泥、副末	正末、副末等	生、小生、副末	老生
參軍	副淨	淨	淨、副淨	大花臉、二花臉
	引戲			

	裝孤	（孤）外	外	外
	雜扮	丑	丑	三花臉
弄假婦人	裝旦	正旦、花旦等	正旦、貼旦等	靑衣、旦、花旦等

【癡大辨】孫楷第滄洲集六釋木大：「王（國維）說唐優人脚色有癡大，錯了。……『弄癡』二字相連爲文，不能把『弄』字丟開。北齊書卷四十九皇甫玉傳（見前文木大癡大）可證。……『高崔嵬』條，見酉陽雜俎、羣居解頤、朝野僉載卷六，都作『大帝』，是唐高宗。談本、許本、活字本之廣記作『太宗』，是淺學者所改。王先生所讀朝野僉載，此條當亦作『大帝』；因爲王先生讀此條時，誤將『大帝』二字拆開，以『大』字屬上讀，以『帝』字屬下讀，便成了『散樂高崔嵬善弄癡大』了。唐朝優人名目沒有癡大。」（按廣記有六種版本作「大帝」，與作「太宗」者各半，須另考。）

【木大解】同上：「『木大漢』就是癡漢。『木』字有鈍劣意，『木大』也有鈍劣意。凡人昏闇，謂之『懵懂』，昏睡謂之『懵騰』，昏醉謂之『酕醄』，不即溜謂之『麡駝』，都和『木大』的意思差不多。所以『木大漢』就是『癡漢』。」按謂「木」爲癡，雙字聯名，「大」字仍可附見。孫氏消滅「大」字之意不必要。孫氏續曰：「我們知道宋朝的副靖是裝癡的，他的職務等於前朝的弄癡人。在宋朝扮戲，既然有副靖色裝癡，便不應於副靖外，更有『木大』一色。況且我們現在看到的宋人書，如夢粱錄，如武林舊事，記宋人扮戲的脚色極詳，皆祇有

『副靖』，沒有『木大』。元陶宗儀輟耕錄記元院本脚色，也不見『木大』之名，所以我疑心『木大』不是脚色，祇是當時對於癡人的稱呼。黃山谷詞以『副靖』與『木大』對舉，那是設喻的俏皮話，不一定因爲『木大』是脚色，纔在此處用『木大』二字。至於清異錄所引賣藥道人歌，也祇是譏誚長沙獄掾（獄掾卽司法參軍），說他雖升廳據案，威風不小，其實自人看來，不過是一個癡漢，裝模作樣而已。此處『木大』似祇當癡漢解，亦並非指扮戲脚色。一九四七年二月。」

按孫氏於此，因何不提院本名目內明列「呆木大一本」？應如何否定？孫氏一九四七年說，乃「疑心」、「不一定」、「似」如此而已。敢問：卽便是「設喻的俏皮話」或「譏誚」話內，何以便不能見脚色名？副靖與木大呼應，猶之參軍與蒼鶻呼應。使黃庭堅詞內之「木大」非脚色，則李商隱詩內之「蒼鶻」豈亦非脚色歟？故孫說無非「信馬由韁」，自家痛快而已，非眞諦也。

第五章 伎藝

唐戲之全部表現，視近代戲劇，縱面較淺，而橫面較寬。以言伎藝，演出時之燈光考究，於唐代雖無徵，惟亦難必其無。布景、配音，漢已有之，唐不待言。因資料無多，附見於下章道具節。戲臺、戲場之設計，當時尚不免初期之簡略，亦屬下章討論範圍。武技造詣，此時期必已可觀，並限於資料，不能專立一目，僅於三章灌口神隊節內略見。除此數項而外，今日所以構成戲劇者，唐已無不具備，且皆有可述者，茲舉劇本、音樂、歌唱、舞蹈、說白、表演、化裝七事。最不滿者，乃弄傀儡與弄猴，確係兩種專門伎藝，應於七事之外，增加「調弄」一目，方切合實際；一時苦無文獻之憑藉，遂付闕如，惟於此誌憾而已。

戲劇之具體表現，從編著劇本始，且應推爲最高伎術，故首述之。音樂、歌唱、舞蹈三項，須切戲劇方面研究，目前所說雖略，可望續詳。若唐代普通樂舞情形，無俟侈陳。說白、表演、化裝三項資料雖少，而意趣頗多。唐之有此，對後來戲劇，確具開創啓發之功，故不以其資料簡略遂忽之。

一、劇本

處今日而欲明瞭唐代劇本情形，非從三方面着眼不可：一乃唐人編劇本，具戲曲，有戲劇文體，卽此節與五節說白之所述；二乃借鏡唐傳奇推得種種，如末章次節之所述；三乃借鏡唐變文推得種種，如末章三節之所述。——合此三者，庶可得其全面之大概。誠以唐劇本之實物，今旣一種不傳，無可如何，始如此旁敲側擊，緣影求形。讀者亦宜先三面俱到，然後再考其所論之得失。

關於唐劇本之理論部分，首爲有無問題，次爲淵源問題。若實際部分，首爲編寫之闡明，次爲戲曲之著錄。旣有實際，理論自不難成立，故先表現實際。至於近人之研究，如周史及徐凌霄文，曾謂皮黃辭格本原於唐詩；董史首先指明，從唐變文中可看出唐戲之文學性；華連圃戲曲叢談早已主張敦煌曲爲唐代戲曲。類此意見，皆甚可貴！惟亦有認定十三世紀以前無劇本流傳，並無劇曲作家者，（鄭振鐸文學大綱十七。）見仁、見智，各異其趣耳。

（甲）編劇本與撰戲曲之事實。——中唐成輔端演「旱稅」，有七言四句歌辭數十篇；蔡南史獨孤申叔合編義陽主劇，分「團雪」「散雪」諸節，直類後世傳奇之劇本；盛唐陸羽曾寫參軍戲三本；後周李昉等曾輯優人曲辭二卷；——乃四件事實。前二事已詳於三章劇錄，茲述後二事。全唐文四

三三陸羽撰「陸文學自傳」，詳七章次節附錄。敍其寄養僧舍，困於勞役，又不勝主者鞭扑，遂曰：

困倦所役，捨主者而去。卷衣詣伶黨，著謔談三篇。以身爲伶正，弄木人、假吏、藏珠之戲。……天寶中，郢人酺於滄浪道，邑吏召子爲伶正之師；

漸書一二一陸羽傳曰：

……因亡去，匿爲優人，作詼諧數千言。天寶中，州人酺，吏署羽爲伶師。

段錄「俳優」條，述弄參軍曰：

開元中，有李仙鶴善此戲，明皇特授韶州同正參軍，以食其祿。是以陸鴻漸撰詞，云「韶州參軍」，蓋由此也。

孔帖六十亦云「陸羽爲優人，作詼諧數千言」。綜此數條，曰「身爲伶正」，乃於粉墨登場中，充主要脚色也；曰「爲伶正之師」，乃有若今之舞臺監督或導演也。以才藝足以任演員與導演之人來寫劇本，所寫當然切合場上之用，絕非僅供案頭欣賞，成爲不能上演之啞劇本而已。羽除搬演出、導演及編劇外，且曾著教坊錄一卷，殆亦研討劇學、劇制者。曰「謔談」，曰「詼諧」，顯屬科白爲主之參軍戲所用，原則上無歌曲。曰「數千言」與曰「三篇」，不知應如何聯繫，乃三篇所見共數千言歟？抑數千言乃一本戲之所有歟？段錄所謂「是以陸鴻漸撰詞，云『韶州參軍』」一語，殊費解釋。因天

寶中，仙鶴在長安，羽可能已在竟陵，在苕溪，應非爲仙鶴撰詞。或以仙鶴乃參軍戲能手，名聞遐邇，羽之所撰既亦爲參軍戲本，故有人聯類及之，傳至晚唐，段氏過目，遂入雜錄耳。倘證明羽曾爲李仙鶴撰參軍戲詞，則可能又在所謂「三篇」者之外。胡震亨唐音癸籤「樂通」三云：

按鴻漸少嘗爲優人。此云「撰詞」者，謂其授官制詞，爲人所暗譏也。用證參軍始於李仙鶴耳。

參軍戲固不始於仙鶴，鴻漸亦未嘗掌制誥，更不知何人受譏。李歟？陸歟？授官之玄宗歟？不圖段錄文字，動輒引起後人之誤解！

此事所含意義甚多，參看七章三節，論民間優伶地位。茲僅就編撰劇本方面言：參軍戲既有正式劇本，足見並非由優人臨時捏合。自明王驥德有優人自造科套之說後，見次章參軍戲節，論編製劇本。以迄王考以下諸家，一貫抱定滑稽戲無劇本之偏見，今既面對此事，應知遷改。至少在古劇無脚本之意識中，應將唐參軍戲除外，一也。詳下文。科白類戲既有正式劇本，足見歌舞類戲之有歌辭者，更有正式劇本，無待言，二也。凡有劇本爲規範之劇，必不至於過分樸陋、散漫。王考以下諸家不認唐戲爲眞正戲劇之偏見，因此將益動搖！三也。唐戲之本，除由優人自撰外，文人尚爲代撰，其內容當更可觀，董史所謂「文學性」者必更強！四也。我國科白類劇或話劇之有本可考者，或以此爲最早！如陸氏者，不知抑足當我國在十三世紀以前之劇作家否？應予考慮，五也。此事，王考以下諸史及劇論均

不著，惟近人蘇兆奎新劇考原曰：「按此關於優劇之事，益明該諧且專有脚本，文翰名流爲之撰著，彼時此劇之盛，爲何如也！」用意與上述五層大致相同，先見之明，亟應舉出。馮沅君古劇說彙才人考云：「元代才人，恐有不少以劇作家兼導演或演員的。」若陸羽，直確切以文人任作劇、演出及導演三事者，且早在元代數百年前。唐詩紀事四載：「大和中，復州有一老僧，云是陸弟子，常諷其歌云：『不羨黃金罍，不羨白玉杯；不羨朝入省，不羨暮入臺。惟羨西江水，長向金陵城下來！』」亦頗似劇辭。唐趙璘因話錄：「復州一老僧是陸僧弟子，常誦其六羨歌，且有追感陸僧詩。」傳本中僅見五「羨」字，何來「六羨」之說？拙編隋唐五代雜言歌辭中，已命名爲「西江水」。李肇國史補謂羽「少事竟陵禪師，師去世，作寄情云：『不羨白玉盞，不羨黃金罍，亦不羨朝入省，亦不羨暮入臺。千羨萬羨西江水，曾向竟陵城下來。』」語較遜，意亦不類輓辭，自以前說爲是。周愿「牧守竟陵，因遊西塔，著三感說」，全唐文六二〇。謂羽「方口謇謇，坐能諧謔，世無奈何」。皇甫湜送羽赴越序，全唐文六八六。謂羽「究孔釋之名理，窮歌詩之麗則」。所謂「能諧謔」，當屬平時談論，然亦與假吏之伎相通。羽不以詩名，篇詠甚少，而曰「窮歌詩之麗則」，何歟？豈亦指其在假吏木人諸伎中別有所歌耶？抑指戲曲爲古歌詩之麗則耶？

宋王堯臣崇文總目樂類，據文獻通考所引，曾有一條曰：

周優人曲辭二卷，周吏部侍郎趙上交、翰林學士李昉、諫議大夫劉濤、司勳郎中馮古，纂錄燕優人曲辭。

此似爲我國劇曲總集或選集之最早者，乃一部官書；若僅二卷，何至煩達官四人之共同纂錄？想見其量與質皆未必平凡。曰「周優人曲辭」，周祚甚短，可能兼收前朝之作品頗多。王考五及柯敦伯宋文學史六論此書皆云：「此燕，爲守光之燕或契丹之燕？其曲辭爲樂曲或劇曲？均不可考。」按時代既已在周，則燕宜指地域而言；或書已不全，僅屬於北方者二卷猶存。近人沈曾植有全拙庵溫故錄，指周優人曲辭云：「此五代中原詞選，惜其不傳。」將優人曲辭看作尊前花間詞選，不切。曲辭既屬優人在優戲時所用，當非普通樂曲。顏師古史游急就篇注文明明曰：「倡，樂人也；優，戲人也。」詳七章三節優人條。此曰「優人」，明明爲演戲之人，非奏樂之人；曰「優人曲辭」，明明爲「戲曲歌辭」，非普通樂曲歌辭，何得云「均不可考」？捨「優人」二字之常義不取，而或深文周內，以懷疑古戲曲之存在，得毋又有首章去敝節所謂「客觀太過」之嫌？蔣祖怡詩歌文學纂要論大曲，指此書曰「大曲爲優人所唱，其淵源恐在宋以前」。謂此曲辭之體爲大曲，亦漫無依據，未足信。編者之四人中，趙上交曾仕後唐同光，劉濤亦爲後唐天成進士。凡莊宗時代戲劇上之種種制作，趙劉輩必尚習聞；若有志追紀，必然不難，或已有所紀，且已附見於此書中，亦未可知。故此書名目雖以燕辭周錄爲限，若吾人之所寄望者，其內容宜爲唐末五代所有戲曲之重要紀錄。惜書終不傳，難於證實；不然，得略見唐末五代之體裁與風格，從而追踪盛唐戲劇之遺範，料已不難。即

曲辭中演何故事，若能了解若干，亦大有助於研討耳。此書名目雖僅曰「曲辭」，容亦兼有說白；縱無說白，或一時從略，金元劇本尚有此例，不必疑爲周人優戲不用說白。陸羽作詼諧，所寫或偏於說白，乃科白類劇所需；此之專存曲辭，則顯然爲歌舞類劇所需：雖二者表現不同，而適應實際之需要則一。此一時期之劇本，或尚未取得如何高之文學地位，不足與同時之文賦詩歌並駕；一般人祇從搬演聲容之中領會其辭意，殆尚未到獨立欣賞劇本之時。然此書既爲曲辭之專集，且在尊前花間刊布以後，未必僅供優人之用，則專賞曲辭之風氣，此時或已開矣。

(乙)戲曲著錄。——唐五代具體劇本雖不傳，若零星戲曲尚不無可述。茲綜合可信者與待考者，得全辭十七首，殘辭三首，著錄如次——

(一)踏謠娘和聲辭二句——已詳上文三章，即「踏謠，和來！踏謠娘苦！和來！」完全可信。

(二)蘇莫遮歌辭五首——張說撰，已詳上文三章。辭中但云西胡前來，乞寒上壽，歌舞助歡；未見劇中人身分，亦無代言部分。

(三)舍利弗一首——李白作，故事可能爲目犍連之皈依，已詳三章劇錄。存疑俟考。

(四)失調名一首——「旱稅」劇所用，七言四句，已詳上文三章。爲唐代僅存、全首不殘之劇

曲，而又毫無問題者。

(五)鳳歸雲二首——見雲謠集雜曲子，演陌上桑一類之故事，已詳上文三章。前首敍述兼代言，次首完全代言，彼此問答。辭用雜言、語體，凡劇曲歌辭應有之條件，已無一不備，最爲難得！

(六)擣練子十首——分二本，皆敦煌曲，皆演孟姜女故事。第一本四首曰：

> 堂前立，拜辭娘，不覺眼中淚千行！「勸你耶娘少悵望，爲喫他官家重衣糧」。
>
> 辭父娘了，入妻房，「莫將生分向耶娘」。「君去前程但努力，不敢放慢向公婆」。
>
> 孟姜女，杞梁妻，一去燕山更不歸！造得寒衣無人送，不免自家送征衣。
>
> 長城路，實難行！乳酪山下雪紛紛。喫酒祇爲隔飯病，願身強健早還歸。

敦煌卷子之情形，及有關四辭之文字校勘，音調考訂等，具詳敦煌曲初探及敦煌曲校錄中，茲不引。此四辭在原卷子中，次序如上；實則後二首演杞梁辭親別妻，應在前；第一首演縫衣，次首演送衣，應在後。辭親爲代言，別妻且爲問答。縫衣、送衣二首，雖屬敍述，却是旦脚口語，並非他人從旁之講故事。故四首全部爲戲曲，已無可疑。四辭代表四個不同之場面，可能如後世劇本之四折，而每折一曲。果爾，曲外尚有說白，敷衍情節，又勢所必然。餘詳三章末節(一)，及末章三節論戲劇文體。

第二本六首，殘損訛奪，不能成誦。敦煌卷子另有孟姜女變文。——據周史附錄：宋元南戲有孟姜女送寒衣，元劇有鄭廷玉孟姜女送寒衣，明人有長城記傳奇，清人有杞梁妻傳奇，皮黃劇內亦有孟姜女。周氏尚遺漏金元院本目內有孟姜女一本。另據敦煌曲內別有雀踏枝及送征衣各一首，均頗類孟姜女懷夫自道，錄供參考——

獨坐更深人寂寂，憶念家鄉，路遠關山隔。寒雁飛來無消息，教兒牽斷心腸憶！仰告三光珠淚滴，教他耶娘，甚處傳書覓！自歎宿緣作他邦客，辜負尊親虛勞力。——雀踏枝

今世共你如魚水，是前世因緣，兩情準擬過千年，轉轉計較難，教汝獨自孤眠。每見庭前雙飛燕，他家如自然。□□□□到君邊，心穿石也穿，愁甚不團圓！——送征衣

(七)酒泉子一首——敦煌曲，可能演昭宗乾寧二年九月事。時李茂貞、王行瑜、韓建，各率精甲數千人，入長安，朝野咸恐，地方大亂，人皆亡竄，吏不能止——

每見惶惶，隊隊雄軍驚御輦！驀街穿巷犯皇宮，祇擬奪九重！長槍短劍如麻亂，爭奈失計無投竄！金箱玉印自攜將，任他亂芬芳！

此辭若認為普通即事之作，便不近情。倉皇避亂，出死入生之餘，何來心緒，著辭歌唱乎？若認為劇辭，則全無問題。倘果為劇辭，便可認識兩點：一、扮演本朝時事入戲劇，深合唐戲「無限眞實」

之特性，並無足異。二、全劇所用，絕不止此一辭，惜不得窺全貌。

(八)浣溪沙一首——敦煌曲：

結草銜環不忘恩，些些言語莫生嗔。比死共君緣外客，悉安存。百鳥相依投林宿，道逢枯草再迎春。路上見君先下拜，如若傷蛇口含真！

故事不詳，俟考。惟其確演故事，則屬顯然，且亦為代言體。

(九)南歌子二首——敦煌曲：

斜影朱簾立，情事共誰親？分明面上指痕新。羅帶同心誰綰？甚人踏破裙？蟬鬢因何亂？金釵為甚分？紅妝垂淚憶何君？分明殿前實說，莫沉吟！

自從君去後，無心戀別人。夢中面上指痕新。羅帶同心自綰，被猻兒踏破裙。蟬鬢朱簾亂，金釵舊股分。紅妝垂淚哭郎君。信似南山松柏，無心戀別人。

此二辭全部代言、問答。金元院本內有問相思，定是此類。此為男問女答。明人小曲內演此體為母問女答，又加卜者算命之問答，腳色較多，詳敦煌曲初探五論修辭。自唐迄明，均有此種小戲。在唐，猶是生旦同場之歌舞戲類。原本曾插賓白，自在意中。參看次章參軍戲節論問答體。

(十)南歌子殘辭三句——見周詠先敦煌詞綴：

獲幸相邀命，攀蓮坐承聞。卑微口得接尊顏。今日同……

雖未見人物名稱，而頗具情節，分明演故事。

（十一）失調名殘辭三句——見王重民敦煌曲子詞集上卷：

砂多泉頭，伴賊寇槍張怒起，語報恩任裴氏暉威。……

裴氏暉威，是故事中人物，未詳，訛字待校。

敦煌諸辭，除鳳歸雲有屬盛唐之可能，酒泉子當爲晚唐五代作，其餘寫卷或作辭之時代，均無可考，大致不出五代耳。諸辭內容，固非尊前花間所有，亦與北宋柳永即事之長調，黃庭堅應歌之謔語不同，且多代言，又非講唱中所能有。然則其體如何？曰：乃切實而且正常之劇曲歌辭也。其偶見於敦煌卷子中者，鱗爪而已，但已足表現唐代劇曲之一斑。鳳歸雲在一九二三年，首由羅振玉刊布國內；兩年後，劉復於敦煌掇瑣中公表酒泉子；餘辭皆一九五〇年，王重民敦煌曲子詞集印行後，始與國人相見。凡此諸篇，學者向皆用宋以來所謂「詞」者審之，至多認爲唐人作詞頗自出，可以敘事而已，從無與戲劇相結合者。所見惟華連圃戲曲叢談一曰：「有唐一代，爲中國戲曲變遷之重要關鍵！後世戲曲，莫不導源於此，請列三說以明之。」其交說曰：

在歌曲方面，傳者雖少，約亦可得而說。即如敦煌石室所發現之唐曲中，有介在詞曲之間者，有平仄韻合

用，完全如今曲者，有用代言體之曲，而又加襯字者。例如鳳歸雲，……又如洞仙歌，……又如鵲踏枝。……

華氏僅注意協韻、襯字、代言三點。實則前二點在普通歌辭中，同樣有之，並不以劇曲歌辭爲限。代言一點，誠已扼要，但非表現於故事中不可。如華氏所舉鵲踏枝，乃思婦與靈鵲對話，寓言而已，不成劇本中之故事，終非劇曲。華氏謂「唱此曲前四句者當扮爲少婦，唱後四句者當扮爲靈鵲」。靈鵲畢竟難扮！且無情節，何從爲戲？雲謠集內之洞仙歌二首，卽事言情，鋪敍委婉，頗見層次，王開後來柳永慢詞之格調，亦終爲普通情詞而已，未見有固定人物，難云劇曲。惟華氏見敦煌曲，認爲後世戲曲導源所在，已難能可貴！所疎者，祇演故事之一面耳。

除上列諸辭可供研討外，敦煌曲內尚有樂世詞二首，阿曹婆大曲三遍，五更轉一套，全唐詩內尚有陳陶水調詞大曲十遍，雖有代言之處，却非問答，或略具故事痕跡而已，難於認眞。玆僅將陳陶之作，列入附錄，以供參考。許史指唐無名氏雜言柘枝舞曲見樂府詩集「舞曲歌辭」：「將軍奉命卽須行！塞外領強兵。關道烽烟動，腰間寶劍匣中鳴！」曰：「若柘枝舞曲，則已入戲曲範圍矣。」蓋認其內容爲演故事也。按此曲亦在略具故事痕跡之類，尚不能斷定爲演故事。類此者在敦煌曲與唐聲詩內尚甚多，敦煌曲如劍器辭三首，唐聲詩如張說破陣樂四首，內容似有本事，皆與上列柘枝舞曲辭之情形爲近。皆難認爲戲曲，姑存疑而已。自王考以下之諸家，均堅信唐代如有戲曲，必用大曲體裁，始便於表現故事，實則不然，詳

下節論音樂。現傳唐大曲之調名內，頗有接近戲曲者，如唐四姐、呂太后等是。詳三章概說。但在唐大曲目前之傳辭中，却苦無實例可指，殊感失望耳。

敦煌卷子中有關於劇本之資料，茲擇要舉二端如下——

斯二四四〇・二載太子成道經，茲據大正新修大藏經八五「押座文類」，及敦煌變文集四所見有所校訂——

（上缺）〔隊仗白說〕白月纔沉（形），紅日初升。儀仗（原作「擬杖」。）纔行（形），天下晏靜。爛漫綵衣花璨璨，無邊神女貌瑩瑩！〔青一隊、黃一隊，熊踏……〕〔大王吟〕「撥棹乘船過大江，神前傾酒五三缸。倘酴不爲諸餘事，男女相兼乞一雙！」〔夫人吟〕「撥棹乘船過大池，盡情歌舞樂神祇！歌舞不緣別餘事，伏願大乞一個兒！」〔迴鑾駕却〕〔吟生〕聖主摩耶往後園，嬪妃綵女奏樂喧。魚透碧波堪賞玩，無憂花色最宜觀！無憂花樹葉敷榮，夫人彼中緩步行。舉手或攀枝餘葉，釋迦聖主袖中生。釋迦慈父降生來，還從右脇出生胎。九龍灑水早是祓，千輪足下瑞蓮開。〔相師吟〕阿斯陁仙啓大王：「太子瑞應極貞祥！不是尋常等閑事，必作個菩提大法王！」……〔婦吟別〕「前生與殿下結良緣，賤妾如今豈敢專！」是日耶輸再三請，太子當時脫指環。……〔老相吟〕眼暗都緣不辨色，耳聾高語不聞聲。欲行三里二里時，雖是四迴五迴歇。少年莫笑老年頻，老人不奪少年春。此老老人不將去，此老還留與後人！〔與主吟〕國王之位大尊高！煞鬼臨頭無處

逃。死相之身皆若此，還漂苦海浪滔滔！……〔臨險吟〕「却喚崖中也大危！雪山會上亦合知。賤妾、身猶乍可，莫教辜負阿孩兒！」〔修行吟〕夫人已解別陽臺，此事如蓮火裏開。曉鏡罷看桃李面，紺雲休插鳳凰釵。無明海水從茲竭，煩惱叢林任意摧。努力鷲峯修聖道，〔新婦〕「莫慵饑不擊却迴來！」〔變文集二九六頁〕

長成不戀世榮華，厭患深宮爲太子。捨却金輪七寶位，夜半逾城願出家。六年苦行在山中，鳥獸同居爲伴侶。長饑不食珍羞飯，麻麥將來便短終。得證菩提樹下身，降伏衆魔成正覺。鷲嶺峯頭放毫光，說此三乘微妙法。

此文全部見饒氏敦煌曲二九頁，認爲舞隊材料。最後三首中之前二首作「首尾叶」之格，難得。

此項演太子成道故事之講經文或押座文，在變文集已用不同之八卷校勘，在大藏經已用不同之二卷校勘，均未曾用及本卷——斯二四四〇。校勘成果，仍覺吟白叢雜，詳略紛歧，未臻完善。如成道經後面分吟之詞，在前面曾重複十六句；「押座文」則誤「八相」爲「八指」，又將說白與標題全略，專載吟詞。就有關諸卷以觀，既然同故事、同材料之篇章結構與字句表現，原屬種種不一，則本卷之獨具面貌，爲其他十卷所無，且爲所見任何變文卷子中之所無者，其事應非偶然。本卷可能以另一體裁單行，不與他卷相比附；今日宜予以重視，保留其原貌，不必改動；亦不必因其情節

與吟白均已包在成道經內，而較簡略殘闕，遂予芟除不顧。看成道經，確係講唱體，大王、夫人、相師、新婦，雖所吟各有代言，仍是講唱者一人登場，發於一人之口。參考上文三八四頁所述。若看此卷，則名雖曰「押座文」，而開端布置，儼然已接近劇本：由多人登場（隊仗）與下場（迴鑾駕却），吟詞白語，分別出於各種人之口，其所有代言，便與講唱體中之代言有別。以本卷形式之所指，較之下文說白節引文所指，及末章從傳奇、變文內採取之種種資料所指，其接近於劇本也，實又進一步。倘聯繫此多方面之表現以融會之，其所得之總印象，自較從各篇孤立分看所得者，又大不同。假以時日，繼續探求，容有更合理想之文獻發現，足以具體解決問題，亦未可料耳。

茲姑從劇本要求說：第一場求子，比較明顯；以下出生、娶婦、四相、出家等場，便甚模糊。「隊仗白說」宜是隊仗隨大王、夫人上場，而由大王道白；從「白月」到「瑩瑩」，皆是白詞。其中「天下晏靜」，頗合大王口氣。「隊仗白說」四字，成道經作「甚生隊仗」，意謂「甚等樣之隊仗」？二「形」字殊不可解，未必無意義。成道經校語謂有五卷皆見此二字。可能彷彿後世劇本內之科介，示大王且說白，且擬態。「青」「隊」云云殘剩八字，成道經無，校語中亦未及。此乃玄宗時劉朝霞所獻駕幸溫泉賦語，揣想在講經中，宜由講唱人對原賦文全誦或節誦；如在表演中，或由大王於白說後接誦若干句，以壯聲色。由於此層乃本卷所獨有，謂本卷是在講經之外，以別一體裁單行，

隸為可能。「大王」二小字偏行，亦本卷所獨有，不明作用，或為衍文。成道經於二吟詞上，但曰「吟」，曰「云云」，便是講經人代吟、代云。在本卷，分別標明「大王吟」「夫人吟」，應是扮大王、扮夫人者分別吟唱，便不同於講唱體。「迴鑾駕却」，等於曰「大王、夫人率隊仗下」，指明第一場畢，人物同下。「却」乃唐代習用之助詞，示動作已確實做到，詳敦煌曲初探論修辭。成道經作「迴鑾駕却入宮中」，可能將「却入」二字聯為一詞，便非本卷指示下場之意。

「吟生」，亦本卷所獨有者也。意乃大王、夫人等劇中人而外，另有一人在，擔任一般吟唱，用以敍述情節，推進故事。此項吟生分明是戲外人物，設若當時果有此項制度，則是後來宋金雜劇中種種戲外脚色之先導，如參軍色、打報的、外末等應皆由此來（見上文七二二頁脚色表）。據伯二二九九號卷子（變文集三〇五頁）成道經，述夫人懷孕，遊園遣悶，謂「夫人擄行，嬪妃從後，便合太常，作其吟詠」，下文乃列本卷吟生所吟之詞。足見吟生卽指太常樂工，吟詠原為其職掌。但太常吟詠，以樂夫人，應唱一般歌曲，若「夫人彼中緩步行」云云，豈是其所當吟！是終不如本卷曰「吟生」，以戲外人從旁聯繫，推進劇情者為合矣。此項資料極可珍貴！乃講唱與戲劇間，話本與劇本間，過渡遞嬗所在，值得研究。伯二二九九卷首尾不全，而有許多小標題：「第二下降閻浮投胎相」「第三王宮誕質相」、「第四納妃相」、「第五逾城出家相」等。此乃「八相」之目，並合於作劇情之齣目也，亦當

注意。

「相師吟」原作「相別吟」，誤。「婦吟別」或是「新婦吟」之誤。「喪主吟」原作「四吟」，「死相」原作「四相」，皆從成道經改。以上吟詞皆是七絕，「修行吟」忽作七律；末句含意不明，「新婦」二字遂成問題。據成道經，此原是新婦決心修道，大王處分告別之詞，此二字應爲大王所呼喚。惟在本卷將二字作爲標題，頗似此句改出新婦之口，與大王對唱。驗諸上文所載孟姜女劇詞，在一首中分人對唱，應是唐代戲曲之常例，則本卷將二字作標題之形式實宜保存，不可掩沒。

以上種種理解，是否正確，有待學者共同商榷。

又言另三卷中所謂「戲劇」或「劇本」。一九三三年北平圖書館館刊七卷六號及明年八卷一號內，載伯希和編，陸翔譯，巴黎圖書館敦煌寫本書目。其中二五〇四號曰：法文乃另附，原目所無。

華文，唐職官表（八世紀）及國忌日表。此卷以中國戲劇殘文及藏文紙補綴。

Réparé au verso avec des portions d' actes en chinois.

又二五四五號曰：

華文，孝經，極殘損！背面錄戲劇。（原注：「可資研究，不必攝影。」）

Au verso, copie de divertes actes.

又三三五二號曰：

華文，阿闍世王生平事實劇本及十六觀。

Textes sur les scénes de la vie d' Ajarastu et sur les 16 觀。

此三卷之影片，從北京圖書館方面俱未查得，所謂華文之原文如何，未曾寓目，是否戲劇或劇本，無從判定。惟據通法文者，就伯氏原文揣度，有不同之二說：一說曰伯二五〇四之伯氏原文，應譯作「卷背用華文殘契約修補」，伯二五四五之原文應譯作「卷背乃許多公文之抄本」，伯三三五二之原文應譯作「華文，述阿闍世王生平故事及十六觀」；actes 是契約，或公文，或戲劇之一幕。在兩卷中應譯作契約或公文；scénes 是悲劇或慘事，此處乃指阿闍世王之悲劇，譯爲故事卽可。另一說對前二卷譯法無異議，惟對三三五二卷原文之 scénes 認爲祇可譯作戲劇場面，不能譯作悲慘故事，陸氏原譯不誤。二說孰是孰非，終有待於原卷文字過目以後，方能證明。總之，唐代劇本之流傳，在伯三三五二卷內，正留有一線希望，願國人注意及之。此事伯氏原文指出已三十餘年，陸氏譯文指出亦二十餘年，而國人之編戲曲史與戲劇史者，對於其中問題，固從不淸理，亦從未注意。往者已往，來者應追！

（丙）戲劇文體。——此乃唐代劇本之淵源所在，較爲切實，故先論之，最後再及劇本之有無問

題。漢晉六朝既已有戲劇，當然有劇本；至多方式簡單，內容專門，作用僅限於優人自給而已。唐劇本之淵源所在，原卽唐戲之一部分淵源所在，二者勢難完全分離。宋以前已有戲劇之事，今尙不易取信於一般人，何況其有劇本乎！吾人在研究程序上，原應先戲劇而後劇本。若於此，不妨更提高一步，直接探求戲劇文體。倘證明果有此種文體存在，當卽有古劇本；有古劇本，當卽有古劇。倘此種文體不但有，而且形式、內容，均頗著明，卽古劇本或古劇之存在，已具備其先天胚胎與客觀條件，自難否認矣。惟過去從事文體之研究者，除文心雕龍諧隱篇外，於此似未甚注意。海內學者於此，容已有深入精到之論，足資引證，特個人蒙昧，至今尙未曉耳。茲姑就唐代普通資料，以見其梗概，而略溯唐以前之淵源；未至之處，徐圖補充。惟此種文體乃由古俳優之語言調諧中形成，形成以後，發揮作用，已分入俳諧文章與戲劇脚本之兩途。文心諧隱所論，偏於俳諧文章一面。沿至近人周作人談俳文，（文學雜誌一卷二、三兩期。）馮沅君古優解五論「諷嘲詼諧作品」，依然如此，輒未改變。茲所論之趨向，當與不同，蓋專從劇本方面着眼耳。（孔穎達左傳疏論優戲與優俳後曰：「宋大尉袁淑取古之文章令人笑者，次而題之，名曰俳諧集。」清王士禎香祖筆記云：「袁淑山公九錫文、沈約修竹彈甘蔗文、韓愈毛穎傳之類，偶然遊戲，作者遂多。」）

「戲劇文體」一辭，非杜撰也。舊唐書一三〇李泌傳後，附顧況傳云：

顧況者，……能爲歌詩，性詼諧。雖王公之貴，與之交者必戲侮之，然以嘲誚能文，人多狎之。……有文集二十卷。其贈柳宜城辭句，率多「戲劇文體」，皆此類也。

猶之韓愈答崔立之書，謂求擧於博學宏詞之選，「二試而一得之，人或謂之能，然「自取所試讀之，乃類於俳優者之辭」。蓋謂當時普通俳優或戲劇中之俳諧，早已自成文體；在一般詩文中，倘亦復俳諧，而有類當時之劇辭者，便指爲「戲劇文體」，或「俳優者之辭」。顧俳諧乃古俳優弄臣及古戲劇中之所共有。究竟唐人詩文中之所謂「俳諧」者，形質如何？換言之，卽唐之「戲劇文體」是何種境界？作用如何？不可不有具體說明，與切實例證，庶可循其輪廓，從而探得內容。

據明楊愼升菴詩話十四云：「詩中有『覆窠體』，與『張打油體』，皆出唐人，杜甫謂之俳諧體。」「張打油體」，人所習知，無俟紹介；至「覆窠體」之擧例，有太平廣記五五引玉堂閒話，仙人伊用昌號伊風子者，題茶陵縣云：

茶陵一道好長街！兩畔栽柳不栽槐。夜後不聞更漏鼓，祇聽鎚芒織草鞋。

不過輕脫淺瑣而已，但頗合於寫實方法，却未見其俳諧。玉堂閒話曰：「江南人呼輕薄之詞爲『覆窠』，其妻告曰：『常言小處不要覆窠，而君須要覆窠之。』」至杜甫詩戲作俳諧體遣悶二首，曰「家家養烏鬼，頓頓食黃魚」，「於菟侵客恨，粔籹作人情」之類，更未足表唐人詩文中之俳諧品質。顧

況集中酬柳相公之作，祇傳一首——

天下如今已太平，相公何事喚狂生！個身恰似籠中鶴，東望滄溟叫數聲。

輕脫之餘，繼以豪辣，想已入所謂「戲劇文體」。近人張政烺講史與詠史詩，見歷史語言研究所集刊第十本第四分。評晚唐周曇詠賀若弼「破敵將軍意氣豪，請除傾國斬妖嬈！紅綃忍染嬌春雪，瞪目看行切玉刀」，謂「此種輕豔而浮淺之絕句，常爲流俗所諧悅。後世講史之作，大抵仿此，蓋轉相仿效也」。意趣正與此同，因周詩亦是「戲劇文體」耳。明胡震亨不識，詆之曰「其詩拙惡不成句！殆不幸而猶傳者」，枉矣！詠史詩之進講，配合講語，帶吟帶講。其第一篇吟序云：「歷代興亡億萬心，聖人觀古貴知今。古今成敗無多事，月殿花臺幸一吟。」張氏曰：「可見所謂『進講』者，乃月殿花臺消閑之事，固主上之所戲弄，倡優所蓄。」由此以言，其所用者宜爲「戲劇文體」矣。

全唐詩末卷「諧謔」門，尚有顧況和賀知章七絕一首。賀，吳人，朝士戲之云「南金復生中土」。賀答以詩曰：「鈒鏤銀盤盛蛤蜊，鏡湖蓴菜亂如絲！鄉曲近來佳此味，遮渠不道是吳兒。」顧和云：「鈒鏤銀盤盛炒蝦，鏡湖蓴菜亂如麻！漢兒女嫁吳兒婦，吳兒盡是漢兒爺！」賀本以該諧著於時，見攷齊合生節引國史補：「初，該諧自賀知章。」故顧有意折之。論文體，二詩較之酬柳相公作，取象益質，而用意益放。顧在茅山，有秀才行吟，得句曰「駐馬上山阿」，久不得屬。顧接之以「風

來屎氣多」。秀才始怒，無禮，既審知是顧，慙惕而退。國史補曰：「輕薄自祖詠。」如顧所接之句，無非輕薄，是又「戲劇文體」之重要一面也。新書一〇八載鄭綮「本善詩，其語多俳諧，故使落調，世共號『鄭五歇後體』」。落調歇後，不過形式，其俳諧仍在語。擅長「歇後」者，原有姚峴孫叔羽輩，亦見國史補。

至若歌行體內，顧況之李供奉彈箜篌歌，戲劇口吻乃益明顯——

……李供奉，儀容質，身才稍稍六尺一。在外不曾輕教人，內裏聲聲不遺出。指剝葱，腕削玉，饒鹽饒醬五味足。弄調人間不識名，彈盡天下崛奇曲！胡曲漢曲聲皆好，彈着曲髓曲肝腦。往往從空入戶來，瞥瞥隨風落春草。草頭只覺風吹入，風來草即隨風立。草亦不知風到來，風亦不知聲緩急。爇玉燭，點銀燈，光照手，實可憎！只照箜篌弦上手，不照箜篌聲裏能。馳鳳闕，拜鸞殿，天子一日一迴見。王侯將相立馬迎，巧聲一日一迴變。實可重，不惜千金買一弄！銀器胡瓶馬上馱，瑞錦輕羅滿車送。此州好手非一個，一國東西盡南北。除却天上化下來，若向人間實難得！

節促音繁，雲奔水注，固是斫撥捷譏聲調。且若「髓」「腦」之尖，「風」「草」之纖，都遠雅正。從博學宏詞之標準看，當屬「拙惡不成句」無疑。歌末「人間」「天上」之說，並已入當時之曲辭，即去古風歌行益遠。雲謠集內家嬌結語曰「除非降王母仙宮，凡間略現容真」，非其類歟！此曲可

能詠楊太眞事，詳敦煌曲初探。此格在歌行中似常有，然若詭喻奇譬，橫放桀出，遠超意表，便已涉俳者，則屬少見。皇甫湜序顧集云：「偏於逸歌長句，駿發踔厲。往往若穿天心，出月脅，意外驚人語，非尋常所能及，最爲快也！」此說已著明俳諧之體與用，所差者，祇加以此名耳。史傳謂顧贈柳渾辭句率多戲劇文體。按顧贈柳之作傳於今者，僅鶻巢歌及放猱客歌二首，並不恣肆，所指或不在此。歌行凡緣此風格以前者，結果殆無不入俳。試看貫休觀懷素草書歌云：

……醉來把筆獰如虎！粉壁素屏不問主，亂拏亂抹無規矩。羅剎石上坐伍子胥，蒯通八字立對漢高祖。……乍如沙場大戰後，斷槍橛箭皆狼藉。又似深山朽石上，古病松枝掛鐵錫。月兔筆，天竈墨，斜鑿黃金側銼玉。珊瑚枝長大如束，天馬驕獰不可勒！東却西，南又北，倒將起，斷復續。忽如鄂公喝住單雄信，秦王肩上劙著棗木槊！……

其驅使伍子胥、漢高祖、單雄信諸句，固可謂奇文壯采，然乃後來關白馬鄭之業中所習用者，不謂之俳不可得！他如盧仝七椀茶等辭，亦可補列，以廣其旨。

唐代有俳賦，最著聞者，當推天寶初玄宗遊華清宮時，野人劉朝霞所獻駕幸溫泉賦，見開天傳信記，謂其「詞調倜儻，雜以俳諧」。惜全文未載，茲據全唐文紀事，祇見大略而已——

若夫天寶二年，十月後兮臘月前。辦有司之供具，命駕幸於溫泉。天門軋開，露神仙之輻湊；鑾輿劃出，

驅甲仗以駢闐。青一隊兮黃一隊，熊踏胸兮豹拏背。珠一團兮繡一團，玉璫珂兮金鏤鞍。……（述德云：）直獲得盤古髓，搯得女媧瓤。遮莫你古來千帝，豈如我今代三郎！……（自敍云：）別有窮奇蹭蹬，失路猖狂。骨董雖短，伎藝能長。夢裏幾迴富貴，覺來依舊悽惶！今日是千年一遇，叩頭莫五角六張。

寫實與抒情處，全憑野人之直觀，亦雜民間之口語，乃成其所謂「倜儻」與「俳諧」。唐賦原多與傳奇同格者。如晚唐王棨玄宗幸西涼府觀燈賦，徑用民間神話，謂玄宗因葉法善異術，從空中飛來飛去，可謂其俳在骨！全唐文凡例云：「古今事通所載劉朝霞駕幸溫泉賦等篇……或涉俳優，今刪。」據此，唐代之俳優文體尙不易流傳於後，何況劇本！古今事通內載唐代俳辭，或不止此一篇，應求其書細檢。參看前文（乙）「戲曲著錄」（十一）「失調名殘辭三句」。

唐才子傳沈佺期篇：「帝詔學士等，爲回波舞，佺期作弄辭。」「弄辭」者，戲弄或調弄之辭，便是「戲劇文體」。舊書一四九張薦傳，謂其祖鷟「著述尤多，言頗詼諧。是時天下知名，無賢不肖，皆記誦其文」，亦「戲劇文體」。五代史記五四：「耶律德光嘗問道曰：『天下百姓如何救得？』道爲俳語以對曰：『此時佛出救不得！惟皇帝救得！』」所謂「俳語」，疑用當時戲劇中成語，或其語調，亦即「戲劇文體」。馬令南唐書記彭利用語，謂「言類俳優」，蓋亦「戲劇文體」。升菴詩話十三：「吳均詩『秋風瀧白水，雁足印黃沙』，爲沈約所笑。唐人以此句爲險譚，傳奇詩多有之。

沈青箱『夜月瑠璃水，春風卵色天』是也。」按唐人「險諢」說未詳。宋呂本中童蒙訓有「猛諢」說。險諢，更是「戲劇文體」。國史補所記唐代文人擅長之語伎，除輕薄、款後及詑語影帶，見三章十七節(九)三教論衡。及題目人見交齊合生。四種，已見上文外，尚有詼諧、顛語、詠字、寓言、隱語、機警六種。玄宗問王琚曰：「君有何藝，可與寡人遊？」琚曰：「飛丹鍊砂，詼諧嘲諷，可與優人比肩。」舊書琚傳，及通鑑二一〇。首章正名節論戲劇風，曾見盛唐儒士在國學講論中，動入諧辭，已成風氣。白居易韋渠牟等論衡三教，使其事之戲劇性逐漸加強，終被李可及構成名劇。循此諸例，便知唐代任何語伎，若運入詩文，莫非「戲劇文體」；若融爲戲白，莫非捷譏斫撥。文人雅謔，隨時被採入參軍戲者，勢所必至；從戲劇風以醞釀「戲劇文體」，間接乃促成戲弄者，又事所當然。若文人之盛行語伎，既不以儕於伎藝人所爲者爲恥，而反樂與比肩，略一轉進，便不免爲之塡曲辭，編腳本。試看陸羽入伶黨，編參軍戲辭，獨孤申叔一面與李直方同擅詑語影帶，一面乃與蔡南史合編義陽主合生戲，而導演之，俱非偶然矣。首章溯源(戊)引南史陳暄傳，謂暄「以俳優自居，文章諧謬」，正是唐代文人有「戲劇文體」之先聲。

後蜀何光遠鑒誡錄六「戲判作」條：「王蜀宋開府光嗣……凡斷國章，多爲戲判。……判小朝官郭延鈞進識字女子云：『進來便是宮人，狀內猶言女子。應見容止可觀，遂令始制文字。更遣阿母教

招，恨不太眞相似。……』」原錄尙待細查，所有或不止一例。

綜合上列詩、賦、辭、語、判若干例，於唐代所謂「戲劇文體」之輪廓，已大致可覩。唐之「戲劇文體」，當源於漢賦中之所謂「倡俳」；而元曲文章內一部分之尖新豪辣者，乃其最後之流變也。茲但略明淵源如此，若與元曲之關係如何，留供治元劇者酌之。漢書枚乘傳述枚皋曰：「皋不通經術，詼笑類俳倡。爲賦頌，好嫚戲。以故得媟黷貴幸，比東方朔、郭舍人等。皋賦辭中，自言爲賦不如相如。又言爲賦乃俳，見視如倡，自悔類倡也！」蓋賦中早有問答體，原於楚辭之卜居漁父；厥後宋玉輩述之；至漢，乃入子虛上林及兩都等賦。大抵首尾是文，中間是賦，實開後來講唱與戲劇中曲白相生之機局，亦散文與韻文之間，一種極自然之配合也。賦以鋪張爲靡，以詼詭爲麗，漸流爲齊梁初唐之俳體。其首尾之文，初以議論爲便；迨轉入伎藝，乃以敍述情節爲便，而話本劇本之雛形備矣。

曾慥類說引西京雜記曰：「鞠道龍，古有黃公術，能制虎，又能立興雲雨，坐變山河。後衰老，飮酒亡度，術不能神，爲虎所食，故三輔間以爲戲象。」此較普通本西京雜記說爲略，但「戲」下有「象」字則極精！「戲象」二字，雖從「舞象」來，若其本身已說明較「舞象」爲進一步，絕不等同於「舞象」；不然，「舞象」一名之外，何必又多此一名？所謂進一步者，即在始而不演故事，

纔乃進入演故事也。吾人若從包含演故事之意義出發，竊謂「戲象」二字並可視作有關我國戲劇脚本中一條最古之名義，願當世戲劇史家考慮及之。上文第二章拍彈節引魏略，謂曹植對邯鄲淳「誦俳優小說數千言」，與新書、孔帖，謂陸羽「爲優人作詼諧數千言」者，其間分別何在？曰：曹植所誦乃誦成文，絕非臨時隨口編造，宜已爲當時話本或劇本中之精彩部分，是演述故事，而非如賦體前後之議論也。則騷賦之枝出爲話本、劇本，必魏晉已然，不俟齊梁初唐矣。世說新語二五「排調」，應即「俳調」。清褚人穫堅瓠三集一：「晉戲爲『唉評』，不減晉人排調。」所謂「唉評」，不知何解。例如：「劉武叔如初習蒼鷹，一往奮擊；周子會如飢馬競芻，嘶嚙不顧。」近代劇辭內，慣用若干「我好比」之類，正此法之引申耳。宋陳師道后山詩話謂「范文正岳陽樓記用對語說時景，世以爲奇，尹師魯讀之，曰：『此傳奇體耳！』」宋人所謂「傳奇體」，可指唐傳奇小說體，亦可指所謂「戲劇文體」。蓋因唐代已有劇本之故，「俳優小說」、「戲劇文體」、「傳奇小說」三辭之含義，已一以貫之矣！胡元瑞莊嶽委談其全辭在末章次節開端處已引。猶別傳奇小說爲「體氣俳弱，蓋晚唐文類」；又對傳奇體則謂「宋人固以爲文」；對傳奇小說，則謂「其中絕無歌曲樂府，此層不確，辨如末章次節。若今所謂戲劇者」。故胡氏不認唐所謂「傳奇」即明傳奇雜劇之「傳奇」。就形式與作用說，誠然如此；惟若提高一步，專就文體論，則魏之「俳優小說數千言」，唐之「諢談三篇」，或「詼諧數千言」，或「弄辭」，或「俳語」，或「言類俳優」，或「險諢」，乃至

宋「傳奇體」之文，明傳奇雜劇之劇本，實皆不出「戲劇文體」之同一範圍。「戲劇文體」之為文也滑稽詼諧，而不嚴肅，故曰「弱」；正統文體則端莊雅正，而不詼諧，故曰不弱，或曰強。名曰強與弱，實則正與變而已。戲劇文體具體完成於唐代，對其前之魏晉，後之宋明言，又具有承先啓後之作用。參看前節擬大木大所云。王考十二論元劇文章，謂「其源遠在宋金二代，不過至元而大成」。究在宋金二代之何等文字內？王氏未嘗指明；宜為補充曰：其源遠在唐之「戲劇文體」，乃有根據。又周史八一八四頁。曾謂印度至笈多朝，約我晉元帝大興二年，戲劇已形成一種文體，並可參考。

（丁）問題討論。——亦分劇本與戲曲兩方面進行。劇本大概指科白類劇言，戲曲則指歌舞類劇。近人之研究中，每因古科白類劇多帶諷刺作用，以為出於優人臨時編造而已，並無固定劇本。此種判斷，雖多針對宋雜劇而言，但從唐參軍戲說起者亦頗有之。一般心理：唐先於宋，戲劇制度必然較宋更幼稚，唐參軍戲之無劇本，乃必然之事。此說最早見於王驥德曲律，已詳首章去蔽（十八），指為客觀太過。茲略舉近人之說數條如下，旨在表示自曲律以來，此種思想有一貫性；故於其論宋雜劇、元院本者，一並見之，不以論唐戲者為限——

此種戲劇（指滑稽戲），優人恆隨時地而自由為之；雖不必有故事，而恆託為故事之形。——王考一。

像這一類的零碎記載甚多（指通典所舉歌舞戲四大例及參軍戲），俱可為中國戲曲在十三世紀之前已發生

之證。但在十三世紀之前，我們却不能找到一本流傳於今的劇本，不能找到一個著名的戲曲作家。——鄭振鐸文學大綱十七。

唐五代的優伶，並沒有一定的脚本。在演出的時候，可以由演員自己穿插。而穿插的語言，大都有諷諫滑稽之意，或新穎成趣，討觀者的歡喜。——蔣伯潛小說與戲劇十一。

中國戲劇至此（指三教論衡及「旱魃」），即謂爲已經成形，亦無不可。其所缺者，實亦不過劇本的寫定。——周史三。

宋代的俳優，既能隨時造作故事，借題發揮，……可見當時所演，多由優人自己編作。——周史五。

若夫滑稽諷刺之科白，當爲優伶在場，見景生情之自作。——青木史次章一節，論宋歌舞劇。

元人編刊樂曲，乃備樂工諷習之用。院本既旨在諢科，伶人自可隨地取材，以資嘲笑。其詞句既非固定，其樂曲又非大雅，自無刊本之必要。知院本之原無刊本，並非失傳，益可證院本之爲跳而不唱之本矣。——葉玉華院本考。

從唐參軍戲、宋雜劇到元院本，其社會譏嘲與供人笑樂之性質，一貫皆有。若政治諷刺，則惟唐宋有之，元所無，一也。科白爲主，仍不廢唱，若唐參軍戲內之歌唱尤著！故葉氏「跳而不唱」之說非，二也。「跳而不唱名院本」，葉氏用明徐充暖姝由筆說。凡有唱者，必已具部分之本，至少不能免唱本之

關係。故葉說欲信其無本，必先勉強信其不唱，未免拘執，三也。劇本者，演出以前，對於情節、場面、科白、歌唱之具體決定也。其存在方式，有口傳、筆寫、印行三種。雖未印行，而經筆寫；雖未筆寫，而經口傳；皆不得謂之無本。至於有本而不傳於今日，有作而不著於今時，更不得謂之當日無本、或當時無作，益無待言，四也。故如周氏曰「優人自己編作」，蔣氏曰「沒有一定的脚本」，葉氏曰「隨地取材」，仍皆是承認有本之表示。如鄭氏曰「不能找到」，葉氏曰「無刊本，……並非失傳」，並不等於曰無本。惟有王氏曰「恆隨時地而自由爲之」，蔣氏曰「演出時，……自己穿插」，皆指爲演出中之臨時決定者，方是眞正信其無本。曰「隨地」，無干；曰「隨時」，斯干耳。然而科白戲內作政治諷刺者，大都有其嚴重之內在關係，顯屬演員自身生死禍福之所繫，絕非等閒操業，已詳次章參軍戲論諷刺作用。其事誠如齊客所云，「鄙臣不敢以死爲戲」！（戰國策齊策。）而謂身當其境、親任其事者，事前不經審愼之決定，略不經心，以自己生命作兒戲耶？竊恐去人情太遠矣！故任何優諫之戲，必先有本，甚至曾慘淡經營，求其一發而中，又退無後災。彼臨時信口編造之說，實太皮相！若因此更枉其伎非眞正戲劇，則益無憑。

王氏優語錄一卷，收集唐以來優語優戲之說數十條，有作用，有意義。但讀者對此等優語優戲諸說，須先得其性質，而後能善用。第一，各條之原目的，專門表示優諫而已，並無意表示戲劇；

所述當然斬頭去尾，甚至已經過文人筆下之鍛鍊，於當時戲劇之實況，更難免有違。王氏不察，據此以疑其戲劇表現之簡單，殊不中肯。王直方詩話（曾慥類說五七引。）謂山谷曰：「作詩如作雜劇：初時布置，臨了須打諢，方是出場。」足見打諢是「臨了」而已，並非首尾全部。所謂「初時布置」內，正包含許多情節。若認唐宋諷刺劇並無布置，祇有打諢，便是誤會！周史四一頁。對於優諫工作曾曰：「在本身業務上的活動情形，反致湮沒不彰，這是很覺可惜的一件事！」於優諫外，仍致意於其優戲之業務，較王氏所見爲正確矣！第二，唐戲之雖屬於優諫者，並不能肯定其必不復演，已詳次章參軍戲節。方其新製也，因即事而發，表面似臨時結構，實際所謂臨時，乃對彼採用舊劇、傳有成本者而言，事前依然有其劇本，並非迫至揭幕登場之時，優人隨編隨演耳。近人於唐戲之特點，所謂「無限眞實」者，每每尙無體會，而因王考「恆隨時地而自由爲之」之說，便已認唐戲無劇本，不切之甚矣！故唐宋優諫之戲，是一事也；經諸文人專取優諫，編排於書中，而略於其所以戲，已另是一事；再經優語錄之讀者，緣王考之暗示，從而想像之，又另成一事，此三事之間，有甚大距離！吾人宜善用第二事，活看第三事，以力追第一事之眞象。若因後二事之形迹益趨益遠，乃對原始事實任情歪曲之、扭捏之，使之前來遷就自己在戲劇史上既已規劃之範圍，毋乃過矣！馮沅君古優解五曰：「宋人筆記所記載的優人譎諫的故事，王國維先生所目爲宋滑稽戲者，大都是宋雜劇的片段。」旨哉言乎！於宋如此，於唐亦然。「片段」

終是「片段」，必不可誤認爲具體耳。拙編優語集序，指優諫之原紀載曰：「從優諫看，則各條之義已全；從戲劇看，則僅出領下之珠而已，於首尾鱗甲並未備，何嘗成龍！觀當以珠爲龍，於是斥其無龍形，非眞正戲劇，大感失望，而求眞龍於元劇，甚至曰『我國唐宋兩代尙無龍』。非我國有龍之遲也，乃求龍者之誤珠爲龍，自失其宰耳。」說可參考。夫「片段」者，謂在宋人筆記中之所表現，僅爲原事物之片段而已，若原事物者，固自有其整體在也。乃馮氏在中國文學史稿內，反將此類原有整體、多被掩沒之正雜劇，指爲豔段，曰「與滑稽戲相近，通過當時現有事件，而對統治階級有所諷刺」；却改將「正雜劇」一名，專指三京下書、目連救母等非諷刺劇。是不但與夢粱錄所敍「豔段」與「正雜劇」之內容顯然不符，且與馮氏古優解說亦異。馮氏此一改變，爲進而果歟？抑退而訛歟？顯成問題。

戲曲方面，有雜言與齊言之問題，另見於末章首節，論唐詩與唐戲之關係；有代言與敍述之問題，則於此略述之。戲文內之代言體，應亦屬所謂「戲劇文體」之總範圍內。唐戲曲用代言體，於鳳歸雲、搗練子、南歌子諸曲內均可見，上文已屢述之。唐劇說白之用代言體，略論如下文第五節，可參看。近人狃於王考成見，以爲元曲始有代言，故元代始有戲劇，當知其非。如賀昌羣元曲概論三，結語曰：「宋雜劇與金院本，多是歌曲的敍事體，還未曾踏進代言體階段。到元曲產生的時代，中國的戲曲方纔正式的成立。」按金院本並無正式傳本，有無代言戲曲，尙難斷定。院本原以笑樂

爲主，科白最要，戲曲可有可無。宋雜劇若爲優諫內容，其科白必然代言，賀書中已舉例及之。至於宋雜劇屬歌舞類者，劇本不傳，又何從知其無代言？宋元間之南戲，如張協狀元，又烏能謂爲非代言！若認元曲方開始代言者，正以未曾參看元以前戲劇戲曲之故耳。

除上列二三問題外，涉及唐劇本之意見，尚有一條：馬令南唐書談諧傳，謂優人楊名高，「寓黃幡綽，著笑林，頗行於時。辭鄙，不載」。近人蘇兆奎新劇考原指此曰：「唐以來確盛行此類優劇脚本，且有自撰而行於時者。寓黃幡綽者，幡綽名優，託演其故事，以爲笑樂也。」按「笑林」二字，自宋以後，已指短篇笑話集而言。蘇氏獨認爲笑劇脚本，奇矣！此說因無佐證，未必確。惟楊乃優人，優人所著，按諸常情，宜是劇本，不是笑話集。蘇氏看法不爲無因，應存其說以俟考。「寓黃幡綽」四字之意，應是假託黃爲笑林之編著人耳。而蘇氏獨認爲託演黃氏生平之故事，又奇！但編末之附載三，黃幡綽傳說末條，曾舉磨塵鑑傳奇，卽確演黃之生平故事者。故對蘇氏之說，亦未容全然抹殺，並宜存以俟考。

附錄

【李商隱詩人講唱體】所謂「戲劇文體」，有一類頗中肯之實例，比曹唐大小遊仙詩及陳陶水調詞等更進一

步，乃李商隱七月二十八日夜與王鄭二秀才聽雨後夢作是。辭曰：

初夢龍宮寶燄然，瑞霞明麗滿晴天。旋成醉倚蓬萊樹，有個仙人拍我肩。少頃遠聞吹細管，聞聲不見隔飛煙。逡巡又過瀟湘雨，雨打湘靈五十絃。瞥見馮夷殊悵望，鮫綃休賣海爲田。亦逢毛女無憀極！龍伯擎將華嶽蓮。恍惚無倪明又暗，低迷不已斷還連。覺來正是平階雨，未背寒燈枕手眠。

平步青霞外攟屑卷八下，首揭此義曰：

盲詞入詩，騷壇削色。近日詩翁大半牽盲詞爲鼻祖，沈茂漁譏繹殆有所指。……此詩（指上列李詩）倘播之管絃，豈非絕好彈詞乎？

人皆知唐代講唱文之重點在變文，若置此詩於變文之內，而從敍事轉折、人物出場等方面去體驗，信難識別彼此之間果有何差別也。李商隱詩原以典麗深奧著，而其集內，竟有此項相反之俗體存在，蓋染於當時習俗，偶一效顰而已。然正可驗晚唐民間文藝之風會爲如何，薰陶所及，雖文人雅士之筆下亦不能悉拒也。吾人若舉一般變文之散語或韻文作例，而爲「戲劇文體」說法，則感空泛無力。特殊文體如燕子賦、晏子賦等不然，詳下文。難得此篇之性質竟然鑿穿「文人詩」與「講唱辭」之雙方壁壘而貫通之，乃更能說明問題。

【唐末陳陶大曲水調詞十遍】

黠虜迢迢未肯和，五陵年少重橫戈。誰家不結空閨恨？玉筯闌干妾最多！

羽管慵調怨別離，西園新月伴愁眉。容華不分隨年去，獨有妝樓明鏡知。
憶餞良人玉塞行，梨花三見換啼鶯。邊場豈得勝閨閣！莫逞彫弓過一生。
惆悵江南早雁飛，年年辛苦寄寒衣。征人豈不思鄉國！只是皇恩未放歸。
水閣蓮開燕引雛，朝朝攀折望金吾。聞道磧西春不到，花時還憶故園無？
自從清野戍遼東，舞袖香銷羅幌空。幾度長安發梅柳，節旄零落不成功。
長夜孤眠倦錦衾，秦樓霜月苦邊心。征衣一倍裝綿厚，猶慮交河雪凍深。
瀚海長征古別離，華陽歸馬是何時？仍聞萬乘尊猶屈，裝束千嬌嫁郅支。
沙塞依稀落日邊，寒宵魂夢怯山川。離居漸覺笙歌懶，君逐嫖姚已十年！
萬里輪臺音信稀，傳聞移帳護金微。會須麟閣留蹤跡，不斬天驕莫議歸！

二、音樂

唐戲一般紀載，已甚零落，其演奏時所用音樂之情形如何，除初唐之文康樂外，更杳不可追！茲所能言者，祇有三方面：一乃唐代戲劇屬於散樂之意義與作用；二乃清樂、胡樂在戲內之表現；三乃雜曲、大曲在戲內之表現。若文康樂之情形，則清樂中一具體之事例也。

散樂之名，見周禮春官：「旄人掌敎舞散樂。」鄭康成注云：「散樂，野人爲樂之善者，若今黃門倡。」郭茂倩樂府詩集五六曰：「卽漢書所謂黃門名倡丙疆景武之屬是也。漢有黃門鼓吹，天子所以宴羣臣。然則雅樂之外，又有燕私之樂焉。」又五三敍雜舞曰：「蓋自周有縵樂、散樂，秦漢因之增廣。宴會所奏，率非雅舞。」按周禮云「樂」，鄭注云「倡」，均未限之於舞，漢黃門倡所爲亦不止於舞，自郭氏始以舞限之，非。尤其鄭注「野人爲樂之善者」一語甚重要！卽謂民間樂伎之善者。郭氏專就「若今黃門倡」發揮，散樂遂轉成統治者殿廷或燕私之樂而已，不復知有野人之義矣。董每戡說角觝奇戲曰「散樂實有原是散在民間，而非宮廷，也非部伍之樂之意」，大致符合。散樂之名，歷代皆用之；其與俗樂之別，在俗樂專對郊廟所用之雅樂而言，北周廟樂，竟有用散樂之俳優角觝者，已見首章溯源(丙)所引，周宣帝紀「散樂雜戲」云云，並可參考。僅配普通歌舞而已，不及戲弄；若散樂，不僅合歌舞，且大部分表現於戲弄之中。散樂乃樂之用別，並非樂之體別，其體仍是俗樂。俗樂倘不僅配合歌舞，進一步且配合戲弄者，便曰散樂。所謂戲弄，包含百戲與戲劇兩部分；所謂散樂，亦包含戲劇與百戲兩部分；故曰「散樂」，等於曰「戲弄」。參看首章正名。馮沅君古優解五：「百戲又稱散樂，而它這個別名，又可用以稱優人。」其下文僅舉南戲宦門子弟錯立身之曲辭，來證明優人稱「散樂」。實則隋唐間戲劇所在，已皆曰「散樂」，其女演員雖不曰「散樂」，而曰「散妓」，

詳首章淵源及初唐二節。散樂與散妓，二者必須合看。唐代百戲又每混稱「雜伎」，戲劇又稱「雜劇」、「雜戲」、或「俳優歌舞雜奏」，已詳次章歌舞戲總。惟歌舞戲總一節所云，祇表示歌舞類戲之屬於散樂，未曾及科白類戲。茲沿唐人所以述散樂者求之，獲得許多關於唐戲之情形，並科白類戲亦在論列。自舊書音樂志起，往籍之述散樂者，大抵侈陳幻術、百戲；茲獨變換方向，就其內容專求戲劇，證明自來所謂「散樂」者，絕非片面偏在百戲而已。本節所論，倘有未至處，可參看首章初唐以下各節內所述散樂。

唐孔穎達左傳疏（昭公二十八年，「陳氏鮑氏之圉人爲優」）。曰：

是「優」「俳」，一物而二名也。今之散樂，戲爲可笑之語，而令人笑是也。

足見隋以來，雖參軍戲及其他笑樂滑稽之戲，亦在散樂中。崔記稱開天間左右教坊及內教坊所有曰「諸家散樂」，想亦兼包歌舞類與科白類。換言之，唐代全部戲劇，俱在散樂範圍以內。舊書六四高祖之子滕王元嬰傳：「鳩合散樂，並集府僚，嚴關夜開，非復一度。」唐會要三四謂開元二年「勅散樂巡村，特宜禁斷！如有犯者，……其散樂人仍遞送本貫，入重役」。此散樂之爲伎，除百戲外，無論城鄉，應皆兼有戲劇在內。參看首章五節。崔記曲名之前，曾敍散樂，祇見筋斗、竿木兩種；在曲名後，雖見蘭陵王、踏謠娘兩戲，却未著明其散樂之關係，豈崔記傳本已經刪削之故，文有闕

佚歟？通典一四六曰：

> 散樂者，歷代有之，非部伍之聲，俳優歌舞雜奏。玄宗以其非正聲，置教坊於禁中以處之。

所謂「非部伍之聲」，如切合唐代情形言，應解釋爲九部樂、十部樂、立部伎、坐部伎等爲部伍之聲，而散樂不與，故曰「非部伍之聲」。「非部伍之聲」、「非正聲」，皆封建傳統、禮樂爲重之一種門面語而已。若一般人之實際嗜好，則適得其反——雅樂令人睡，俗樂令人會，散樂令人醉！例如白居易詩，謂西涼伎之觀衆，「醉坐笑看看不足」，正是戲劇魔力之表現，非雅樂俗樂之歌舞所能致也。新書禮樂志曰：

> 玄宗爲平王時，有散樂一部，定韋后之難，頗有預謀者。及卽位，命寧王主藩邸樂，以亢太常，分兩朋以角優劣。置內教坊於蓬萊宮側，居新聲散樂倡優之伎。

「有散樂一部」，不啻後世謂「有一副戲班子」，特其伎未必純粹是戲劇耳。其與太常分朋相角者，應爲戲劇以外之部分。至於蓬萊宮側有內教坊之設，所容旣曰「散樂倡優」，其間戲劇成分，較之昔時藩邸散樂所有，必已大爲提高。歷代散樂本早已奏於殿廷，若盛唐，復開始長期蓄於宮中，則散樂乃「民間樂」之原義，至此已完全與事實不符矣。

唐會要三三云：

散樂：……貞觀二十三年，十二月，詔諸州散樂，太常留二百人，餘並放還。玄宗以其非正聲，置教坊於禁中以處之。若尋常饗會，先一日具坐立部樂名，太常上奏，御注其下。會日，先奏坐部伎，次奏立部伎，次奏蹀馬，又奏散樂。

尋常饗會中，諸伎之節次，於此可見；散樂列在最後，表面賤之，其實繼之。除坐部伎外，應都是露天表演。（蹀馬即舞馬。）唐戲本有在露天表演之習慣，觀下章劇場節所述，便可無疑。惟會要取材僻陋，文字中所敍禁中教坊與尋常饗會，一上一下，或原是兩事，並不相屬者，俟考。參看七章三節，論唐優地位。

唐六典云：「凡學生有不率師教者，則舉而免之。其頻三年下第，九年在學無成者亦如之。」注云：「假如違程限，及作樂、雜戲者同。」所謂「雜戲」，應即散樂。新書四八百官志「太樂署」條敍習樂情形，應指初盛唐言。分爲「散樂」及「音聲人」兩部分，足見一任表演，一任樂歌，彼此不同——

凡習樂，立師以教，而歲考其師之課業爲三等，以上禮部。十年大校；未成，則五年而校，以番上下。有故及不任供奉，則輸資錢，以充伎衣樂器之用。散樂閏月，人出資錢百六十，長上復繇役。……

文意甚晦。可能謂習散樂滿十五年，凡伎劣不足任供奉者，則罰輸資錢，以佐署內所需服裝及樂器

之費。如其人原爲長上，此二字乃宫廷宿衞官名，見唐六典。乃罷習樂，而復其繇役。不知原意果如此否。「開月」二字，究不可解。原文注曰：「文武二舞郎一百四十人，散樂三百八十二人，仗內散樂一千人，音聲人一萬二十七人。」足見散樂既非舞郎，又非樂工、歌郎，乃表演者。唐有仗內教坊，屬鼓吹署，乃儀仗內所用樂工。此曰「仗內散樂」，多至千人，亦未詳其性質。新書一二三李嶠傳，謂嶠上書曰：「太常樂戶已多，復求訪散樂。獨持大鼓者，已二萬員。願量留之，餘勒還籍，以杜妄費。」按此節實包含兩事：一、求訪散樂；二、樂戶太多。持大鼓者絕不在散樂範圍內；持大鼓乃粗伎，無事求訪，惟散樂人各有專長者始須求訪耳。持大鼓者或即段錄所謂鼓架部中人，既亦在訪求之列，足見其伎屬於專長。然人數多至二萬，何歟？杜牧在文宗時宴畢殿前謝辭曾曰：「遲日正麗，廣場洞開，張仙樂者三千餘人。」中唐如此，盛唐可知。惟當時散樂之實際情況，吾人所知者尚少，有時固不足以剖疑，但亦不足以定論，姑存其說以俟考。

元和中已有「河市樂」說，乃散樂。宋章淵稿簡隨筆引劉貢父詩話云：「俳優言『河市樂設』者，云起居駙馬在南都，家樂甚盛，詆諂河南市中樂人，故得此名。其實不然。唐元和中時，燕吳行記中已有『河市』字。大都是不隸軍中在事者散樂名，貢父謂是今散樂是也。乃高駙馬，非石也。河市中在處臨河者，皆曰『河市』。如今之藝人於市肆作場，謂之『打野』，皆謂不著所，今人謂之『打野呵』。」

後人對於散樂，見解頗多，茲擇其指隋唐或與隋唐接近者，漫談數家以見例。日人田邊尙雄中國音樂史三曰：

> 中國國力廣被於西域之時期，以漢武帝、南北朝、隋唐之初期爲尤甚。由西域入於中國之新奇樂舞，中國稱爲「散樂」，讀爲 sanlo。sanlo 者，印度之梵語，新樂之意也。西域人以梵語傳至中國，則以此梵語當於「散樂」之文字。

按將中國伎藝歸宗於印度或西域，久已成爲中外人士之普遍嗜好。田氏割斷我國散樂之歷史關係，而另求其地理上之外國關係，認周禮所載此二字爲梵語譯音，誠不可理解。風氣所囿，其蔽一至於此。至於先將漢文「樂」字誤讀，然後方能攀附印度關係，更不足論矣。

雖然，外人訛讀我國文字，猶未足異，若宋人訛「散樂」之「散」爲去聲，因而另有誤解，斯足異耳，於事可謂無獨有偶。陳郁藏一話腴曰：「今世人稱諸樂工，謂之『散樂』，指『散』爲上聲，予謂不然，唐梨園樂部所放散之樂工也。此時家給據，放散，如此則『散』乃去聲矣。」未省散樂之名始於周，周代樂工豈亦有放散之舉乎？散樂之伎在表演，梨園中乃「音聲人」耳，上文引新書百官志語，析之已明。唐代國有之樂工名額無定：時而鋪張盛集，時而緊縮放遣，誠有之。此曰給據放散，未知究指何時事，陳氏未詳。惟梨園既然與散樂無涉，則此事亦不俟辨矣。

宋趙彥衞雲麓漫鈔一二已說明當時呼路歧樂人爲散樂之意；其釋周禮鄭注「野人爲樂之善者」曰：「以其不在官之員內，謂之散樂。」此說於唐代巡村之散樂、宋代路歧之散樂爲合，於隋唐一貫求訪天下散樂，而置之京都樂署，或宮內教坊，仍稱「散樂」無改者，已不合。自大典三戲文發現以後，近人據宦門子弟錯立身之曲辭，以證明宋元間之優人已稱「散樂」；如馮沅君古優解等所論。至若隋唐樂署，尤其開天教坊所典之散樂內，及盛唐民間巡村之散樂內，卽早已有戲劇或優人存在，正爲宋元路歧散樂發其端緒，乃一重要史實，尚未曾爲近人所習知耳。

其次論清樂、胡樂，在唐戲內之表現。

次章辨體，於唐人分類一節內，曾據段錄以音樂統屬諸伎之情形，專取戲劇部分，列爲一表。表內以清樂部、胡樂部、及兩部兼備之三項爲綱，用以分繫諸伎。該節僅表示分類而已，於音樂方面之含義如何尚未申，應於此章補之。

清商樂在初唐，據通典一四六，謂武后時猶傳六十三曲。舊書六八尉遲敬德傳，謂敬德「嘗奏清商樂以自奉養」，武夫之好猶如此，餘可以推。所當判別者問題不在初唐，而在盛唐以後。通典曰：「開元中，歌工李郎子亡後，清樂之歌闕焉。」後人因此，乃認定盛唐以降，清樂已亡，實大不然。玄宗生平酷好法曲，法曲內容，究以清商樂爲主要成分。其所參之胡樂，多寡不一，必皆得華裔中外

調和之美，非純粹胡樂之所能有，然後方得與胡樂始終對立，足以邀帝王知音如玄宗者之酷好。李郎子，一歌工而已，其人雖逃亡，全部清樂何至隨之俱亡！名歌手闕焉，與其樂亡焉，截然兩事也。下文引孫楷第傀儡戲考原，謂「史稱開元中清樂歌闕者，蓋舉其大略而已」，未盡其義。倘大略云亡，仍然是亡，事實正大略皆存也。自盛唐以迄五代，清商樂曲不斷流行之例證不勝舉！略記於教坊記箋訂。然在此可舉之諸證中，要以段錄曾代表晚唐實況，專立清樂部，不但有樂，而且有戲之一事最爲有力！惜所舉採用清樂之戲曰弄賈大獵兒者，是何故事？如何弄法？今竟絲毫無從理解，實憾之甚也！

由此應知唐代用清樂而不用胡樂之戲，應有其早期之源；至唐，必不止上述弄賈大獵兒一種。若南齊東昏侯「吹笙，歌，作女兒子」，顯卽清樂戲，堪爲唐清樂戲之遠源。詳首章溯源（丁）。至若次章歌舞戲總所舉隋文康樂，自來祇認爲舞，而實際是戲，創始於晉，其源更遠。其所用樂器，有笛、笙、簫、篪、鈴槃、鞞、腰鼓，七種。隋書並稱其三懸爲一部，工二十二人。又分「行曲」與「舞曲」兩種。行曲，應指未入舞時所歌，猶之踏謠娘有「徐步入場行歌」也。此一事例，不但在清樂戲中，於音樂方面所見，最爲具體，卽在今日所得知之全部唐戲中，亦復如此。然就一般學者之認識言，此伎祇有樂舞地位，尙難取得戲劇地位，迄今無改。三章敍鳳歸雲，演陌上桑型之故事，其曲可能卽演同故事之曲鳳將雛。鳳將雛原漢代吳聲十曲之一，至武周時猶傳，殆已變爲六朝之淸商矣。故鳳

歸雲之爲淸樂戲，又無待言。近人於此等淸樂戲之記載，熟視不覩，若無其事，若無其文，然後乃得一味强調其唐代淸樂早亡，一切全屬胡樂之偏見，並舉唐代所有之歌舞及戲弄，籠統皆認爲從外國來，過矣！

至於唐戲之屬胡樂部者，實兼段錄所列鼓架部、龜茲部與胡部三項而有之。鼓架部與龜茲部之樂重在合舞，胡部重在合歌。新書二二二下南蠻驃國傳：「凡樂三十，工百九十六人，分四部：一、龜茲部，二、大鼓部，三、胡部，四、軍樂部。」並示龜茲部與大鼓部內之鼓特多，用以合舞；而胡部則絃多管少，「以導歌詠」，可與段錄相印證。通典一四六曰：「自周隋以來，管絃雜曲將數百曲，多用西涼樂，鼓舞曲多用龜茲樂，其曲度皆時俗所知。」此所指乃中唐之「時俗」；若段錄所列，乃晚唐之「時俗」：惟二者應相去不遠。試看段錄及新書胡部之內容，即通典所謂西涼樂也；而段錄鼓架部、或新書大鼓部，在伎藝上之作用，即通典所謂「鼓舞」也。晚唐樂伎，雖有鼓架部、龜茲部與胡部之分，若實際所用之樂，不外龜茲與西涼二種而已。管絃雜曲應是較淸較細之樂；鼓舞曲則較喧較粗。胡部之對龜茲部，等於管絃細樂之對鼓吹粗樂。如維摩詰所說經變文敍天女伎樂曰「胡部莫能相比並；龜茲不易對量他」，可以爲例。管絃細樂用西涼樂；西涼樂內，向含有不少之淸樂成分。此部名曰胡部，實乃介乎淸樂與胡樂之間，不比龜茲樂之純爲胡樂也。惟通典一

四六又曰：「又有新聲，自河西至者，號『胡音聲』，與龜茲樂、散樂俱爲時重，諸樂咸爲之少寢。」將龜茲樂與散樂並列，實未合。此散樂，若專指西涼樂言，則合。自河西至者，應即所謂「西河調」，盛唐已有。如西河獅子、西河劍器等，見崔記，俱可能入戲曲。

段錄今傳本於代面、鉢頭、蘇中郎、踏謠娘、弄白馬及羊頭渾脫等，均屬鼓架部，不知有誤否。若依三章所述，鉢頭與渾脫用龜茲樂正合；餘所用，似與西涼樂較近。例如蘭陵王、踏謠娘之樂制均非大曲，依後世所傳痕跡斷之，似皆首尾三遍而已。更依今日之主觀想像，踏謠娘乃特美之女聲，宜非龜茲鼓舞之曲度。或因諸戲皆重舞容，故隨舞容而屬鼓架部耳。例如今之貴妃醉酒，歌合管絃，舞則尤在合鼓。此中實況，究竟如何，要難遽主觀以武斷。

因此，覺鼓架部之名義與體用，究竟如何，實有了解之必要。段錄述樂之各部，已以鼓架部內容最爲豐富，但實際仍有脫佚。如開始曰：「樂有笛、拍板、答鼓、——即腰鼓也——兩杖鼓」。鼓板而外，祇有一笛。下文列戲之名目八種，若謂演此八戲時，即以笛爲主樂器，甚至根本便無絃樂，恐無其事。然則此節原有闕文明矣。周史曰：

鼓架部所用樂器，僅爲笛、拍板、答鼓(即腰鼓)、兩杖鼓四種。如果即係此類歌舞的伴奏，未免過於簡單。而且這四種樂器中，祇有笛子有旋律，可以倚聲和曲，其餘都祇能用於節拍。雖然命名「鼓架」，或即以

鼓板爲主。顯見其來源出自民間，故其樂器至爲簡單。

試從鼓架部樂器之過於簡單一點出發，以體察此問題：究竟顯見樂之來源出自民間歟？抑顯見書之傳本有闕文歟？若謂唐代民間音樂簡至僅用鼓板與笛而已，於文獻實無徵。下文謂宋代教坊之「清音」，專用笛與小鼓，以配合清唱；清唱若加入說白，乃產生民間之鼓子詞，難免有人據此，便推其源在唐，其實不可。鼓架部所用，原爲龜茲樂，乃胡樂也；其主樂器除鼓外，有琵琶，有五絃，有箏。故唐詩中詠此三樂伎者，篇詠特多，應爲唐代民間音樂一部分之實況。今若謂唐代民間樂器祇用鼓笛，固然無徵，卽謂西北地區演大面、鉢頭等戲，鼓板而外，祇用笛而已，亦殊不可能。雖沿南宋之詞樂，到元明南曲之樂，再發展至明清以來之崑腔劇，專以笛爲主樂器，堪稱「南音」之代表者，並不可能如此，何況唐代燕樂之爲「西音」者乎！至於唐人之鼓伎、或一般鼓伎，同樣有旋律，每爲近人所不了解，乃另一憾事，觀下文述盛唐之舞鼓，可得大概。

鼓架部之名義與體用，從陳書一八二「鼓舞」條內，可得端倪。陳書一八八「鼓架部」條與段錄今傳本全同，別無表見。若「鼓舞」條，則內容雖簡，而所述乃盛唐情形，疑是雜記之逸文，極可珍貴！

唐邠王家馮正正、心兒，薛王家萬大山、李不藉，岐王家江張生，俱以善鼓聞。然近代好「落花」及「舞

鼓」。以此鼓變輕小，取其便易，而調高聲尖也。當是時，宋娘祁娘俱稱善歌。宋能作曲及舞鼓；祁能落花，吹笛。李阿八善鼓架。凡棚車上打鼓，非火祆，即阿遼破也。

因「當是時」，仍是上文邠薛歧諸王貴盛之時；而有李阿八者，獨善鼓架。細玩全文，鼓架在樂器中，分明與「舞鼓」相異而對立。蓋舞鼓輕小便利，調高聲尖；而鼓架則鼓大，必設架，甚至裝在棚車，以便轉運。鼓架發音較淵宏，又圓闊、音全，清濁兼備，自可以成旋律。文內前後舉伎藝專精之男女共八人，若善鼓架者，則獨推李阿八，疑是男子。非謂鼓架奏伎僅用一人。至於「落花」，乃舞鼓奏伎方法之一。張祜大酺樂詩云：「雙鬟笑說樓前鼓，兩伎爭輸好落花！」可證。因其伎已非復鼓架之事，不必詳：舊書八六邠王傳，稱其「多寵嬖，不修風教。……高歌擊鼓」，與陳書所引事正吻合。陳書末句「凡棚車」云云，與舞有關，詳下文舞踏節。

以上已論清樂部及胡樂部之兩類。在文章辨體之唐人分類表內，尚有第三類，曰「兩部兼備」，列弄假婦人與傀儡子兩項。弄假婦人之表現，重在歌舞戲之生旦戲內。如合生，顯然用胡樂；如踏謠，顯然用清樂。據段錄之今傳本，弄假婦人之樂部系屬不明，若按諸實際，則可以推定為清胡兩部兼用也。傀儡戲亦歌舞類戲，非唱不可，非動樂不可。曰「盤鈴傀儡」，據孫楷第考盤鈴，雖出於西南西北兩裔，而唐時之清樂中亦復有之。詳文章傀儡戲節附錄。可知傀儡戲之樂，亦即清胡兩部兼

用也。常任俠中國古典藝術六曰「盤鈴出於胡中；此種傀儡，蓋亦原爲胡中之戲」，不確。

關於唐宋傀儡戲之音樂，略有問題，附見於此。孫楷第傀儡戲考原，認北齊至唐之傀儡戲，雜用清商樂，而不限於胡樂，自係事實。但認宋傀儡所用之清樂、清音，卽隋唐之清商樂，則似不然。因之，視唐傀儡之用清商樂，猶之宋傀儡之用清樂、清音，亦顯成問題。孫說曰：

> 由北齊至唐，此一時期之傀儡樂，雖不可知，然大體當保留幾許漢魏舊音。此於古書雖無確據，而以傀儡戲在當時之地位言，自當如此。……宋之傀儡樂，係清樂無疑。「清樂」二字，非宋名詞，乃隋唐人目漢魏舊音及江左新聲之詞。隋平陳，得江左樂，置清商署以處之，總謂之「清樂」。唐因隋樂，故亦有清樂之稱。……史稱開元中清樂歌闕者，蓋舉其大略而已，非謂音全亡也。

終唐之世，清商樂未嘗廢，於通典之說不可誤會，已詳上文。孫說對於此點，表意猶嫌未足。至於唐之清商樂，則絕不等同於宋以後所謂「清樂」或「清音」。因隋唐指清商樂爲華夏之聲，與胡樂對立，二者應認爲樂之性別。其始備「清商三調」，而以清調爲首。古有「清商、流徵、滌角」之說，遂得名。清商樂仍是大樂，用大型樂器，內有琴瑟與編鐘、編磬，乃其特徵。宋以後所謂「清樂」，不過爲樂之量別，指樂器輕便，行走間亦可施，並利於舞隊之用。其樂聲一般清細，有時且用獨奏，無喧聒嘈雜之嫌。夢粱錄二十所謂「其音韻淸且美」，及「輕細淸雅，殊可入聽」者是。

通鑑二八四謂後晉齊王居喪期年後，「即於宮中奏細聲女樂」。所謂「細聲」，應即此處所謂清音。胡注謂「細聲女樂欲其不聞於外」，乃就事說，非就樂說。無論唐宋，原則上可以用清商樂作成清音，亦可以用胡樂作成清音。上文述盛唐「鼓舞」與「舞鼓」之別，頗可參考。宋史樂志敎坊樂內有「鼓笛部」，樂用三色：笛、杖鼓、拍板。鼓笛部與法曲部、龜茲部並列，表示後二部乃大樂，用重樂器。若論樂性，則後二部有華裔之別，彼此對立。至於鼓笛部用輕樂器，乃宋代朝野間所有清音之本。在此三部中，樂性上代表清商樂者，乃法曲部，並非鼓笛部也。故唐傀儡戲雖用清商樂，却未必用如宋代之清音。凡傀儡戲，皆較接近大衆，以民間之發展爲主。表演多在露天廣場，宜其金鼓齊鳴，先有以召集觀衆，次有以適應空曠。傀儡戲所用之樂，有屬於隋唐清商樂者，可以無疑，若謂其在廣場表演時，以用清音爲主，究不能無疑，至少在唐如此。惟宋代官私樂均重鼓笛部，於此容有變遷耳。宋詞調有鼓笛令、鼓笛慢；元劇昊天塔點絳脣曰：「傀儡棚中，鼓笛聲送，胡撥弄！」皆指配合歌唱之樂器而言，非謂傀儡棚中除鼓笛外，已別無其他樂器也。

最後論雜曲與大曲在唐戲內之表現。據現有資料，唐戲中如西涼伎之樂歌，可能用涼州大曲；蘇莫遮戲內定用蘇莫遮曲，而此曲則雜曲與大曲皆有。此外從次章第三種分類總表內所列之諸曲調驗之，皆是雜曲，無復大曲矣。因此，可以肯定唐戲雖有用大曲者，但絕不以此爲限。唐戲又確

已有說白，用說白配雜曲，以演進故事，或發抒情感，均覺勝任愉快！王考及戲曲考原中，於我國戲曲體裁，斷以元劇之用南北套曲者爲惟一準繩，又低估唐宋兩代戲劇之造詣，不信其在戲劇中曾用說白。——基於此二重偏見，由元代上推，遂認唐宋歌辭中，惟有多遍之大曲方足與元劇中多調之南北套曲相比，而斷定唐宋戲曲非用大曲不能演故事，其誤可知。上文三章鳳歸雲劇，對於此義已曾論及，可參看。顧王氏成見發表在前，後來諸家對之先入爲主，已奉爲圭臬，於唐戲眞象，乃不復有人考慮。諸家更從而引申，覺唐大曲內並無演故事者，因此，遂先信唐無戲曲與劇本，再判唐無眞正戲劇，失之遠矣！

早期有賀昌羣在王國維與中國戲曲一文內曰：「眞正的戲曲的成立，是後來合諸曲而成的諸宮調。」按諸宮調與大曲當有別，但在聯多曲成套之一點上，依然爲二者之所同。近人有誤會大曲各遍不算多曲成套者，已於敦煌曲校錄之後記內辨之。認知諸宮調之用諸曲相聯，方成眞正戲曲，仍是知有金元，不知有唐五代，視野未廣也。近年如許史，列唐無名氏涼州大曲等四套曰：「若涼州以下諸曲，則均屬舞曲，與宋代之戲曲極相似矣。」蓋先肯定宋代惟大曲類乎金元套曲，方有充戲曲之可能，然後以唐大曲擬之。許氏因唐無名氏柘枝舞曲似演故事，亦曾指爲已入戲曲範圍，詳上文論劇本。未知唐大曲無不有舞，舞之中若不演故事，非詠故事，「詠」與「演」異。則終非戲曲；不然，普通歌舞與歌舞戲無別矣。許史

曾列南北曲調之始爲唐曲調者，如長相思、菩薩蠻等共六調，曰：

唐人戲曲，存者寥寥。就此推之，或略有如元曲之套數者，亦未可知也。如白居易憶江南共計三首，王建之宮中調笑曲共四首，亦與元人短套曲不甚相遠。更觀宋代之戲曲，則益可見其遞嬗之迹矣。

意在元代之套曲是古今戲曲之固定標準，不論唐宋，乃至任何時代，既曰「戲曲」，非合此套曲之標準不可；如唐，眼前所見者既皆不合，則竭力搜求其合者，附會其合者。王氏許氏所爲實皆如此，毋乃過矣！未查宋元南戲、淸皮黃戲、以及全國各地之地方戲，其所唱戲曲，又何嘗皆如元代雜劇用曲之必成套！更何能因其曲不成套，便否定其爲戲曲、爲戲劇！如許氏說唐宋詞凡作三首以上之聯章者，皆與元人短套不相遠，便可認爲唐代戲曲體裁之所在，則一旦爲唐代戲曲所開之門徑，又何其寬敞！此說驗諸三章敍踏謠娘蘭陵王二劇之曲制者誠相合，但究難成爲逆定理耳。

董史之「前言」有曰：

戲劇起源，……就該更移下，直截了當說：中國戲曲源於唐宋大曲，也可以。

僅因「起源」而已，當然尙不是戲劇本體；意中卽謂唐戲尙不如元戲之爲眞正戲劇，其重視大曲也一至於此！至周史此項表現，益爲強調——

樂曲與戲劇最有關係的是大曲。降至唐宋，這種趨勢愈加明顯。唐代的大曲，因流傳極少，所能讀得的，

多半是文人們的歌詠。其中是否有幾種包含着故事情節，已難確切證明。而且那些五七言絕句，雖可以集合段數，而成爲大遍、排遍，就現存的幾篇殘文而言，則皆爲各自獨立的詩句，根本沒有連續性。（七四頁）

魏晉及唐宋間的大曲，……特殊意義便是以音律配合歌唱，加入動作，而用爲舞詞。——這是曲子進入戲劇階段的第一步。（八九頁）

周說第一句便完全是王考窠臼。既謂迨唐宋而「趨勢愈加明顯」，何以又謂唐大曲「流傳極少」，實際有無詠故事、寓情節者尚難證明歟？豈不矛盾！既難證明，又何從知其「趨勢愈加明顯」歟？許氏、周氏皆僅據樂府詩集所傳盛唐大曲五套，即以爲唐大曲限於五七言詩句；若兼看敦煌曲內所傳之大曲五套，便當知其不然，亦有雜言體在。周氏又以爲幾篇殘文內，皆各自獨立之詩句，乃獨立之詩，並非獨立之詩句。無連續性，實則如全唐詩所載陳陶大曲水調詞十首，見前節附錄。則整齊精美，融渾貫串，豈但有連續性而已！夫唐大曲爲兼用樂、歌、舞三藝，以作綜合表現之最複雜者，誠然矣，但唐代燕樂之歌舞有六型之多，具詳次章辨體歌舞戲總一節。假如因舞蹈爲動作，與戲劇之表演接近，則亦不必專限之於大曲一型之舞始如此，其他五型之舞固同樣如此也。

更有進者：王考一曾謂唐歌舞戲爲應節之舞蹈，即應合如大曲之節次。不如滑稽戲爲隨意之動作。

歌舞戲既以歌舞爲主，乃不免失其自由（原文俱見本章近人分類一節引）。則周史認爲大曲有舞，近於動作，乃「進入戲劇階段的第一步」者，正王考認爲大曲之舞，足以限制動作，不得自由，已成爲唐歌舞戲終止之一步也。一指起步，一指止步，二家之說又何其矛盾！周史在後，大致以王考之主張爲歸，對於此一矛盾，不應不顧。故凡強調大曲對戲劇之關係者，於理論實爲不利，於事實更爲不符。孰若認淸雜曲與戲劇之關係，於理論既通，於事實又著乎！雜曲同樣有舞，但其舞對於戲劇，有利無弊，有益無損。雜曲可用零章，可用聯章，可多、可少，比之唐宋大曲，或南北套曲，無不自由。雜曲之辭，可以齊言，可以雜言，尤便於代言問答。大曲音樂節拍之組織嚴密，由慢趨急，由急回緩，須繼續表現，一氣呵成；故一遍接一遍，中間不宜間歇，便不宜插許多說白。雜曲全無此限，其曲之前後安置說白，充分自由！

惟此就原則方面及唐宋之一般大曲情形言。若三章末節所舉，唐四姐、呂太后、大姊、舞大姊、急月記等，應皆用大曲之唐戲也。首章溯源，曾論及北魏太宗「撰合大曲」，或即與當時「仙人」一類戲劇相配合之謂。宋官本雜劇內，用大曲者且百本以上，惜其實際究竟如何歌唱，如何演故事，如何具說白，今尚不明。疑其名目雖同大曲，實際祇唱曲破，而兼唱其他雜曲。試看史浩鄮峯眞隱漫錄所載劍舞等，祇唱劍器大曲之曲破，而兼唱霜天曉角等雜曲，已成一格。凡用大曲之唐

宋戲，究竟其曲僅作敍述體，有如今日宋代一般大曲之所見，祇是詠故事而已乎？抑逕由大曲之曲辭代言，已屬演故事乎？因劇本不傳，尙無從懸揣，終當闕疑。此事昌明，或有一日，端賴新資料之發現耳。近人楊蔭瀏唐人大曲與近世南北曲和梵音間的淵源關係，指唐大曲之「樂舞」至宋，配合故事，變爲「樂劇」。旣然劇中未必無舞，則與其爲宋戲造一名稱曰「樂劇」，不如仍用「歌舞戲」原名爲能賅。楊氏又曰「這種轉變，是始於宋代」，竊恐未必。宋之有此，疑仍沿於唐，特益加甚耳。

三、歌唱

戲劇中之歌唱，茲簡稱曰「演唱」，謂其於故事中，扮演某一人物，以歌辭代此人發言，而以聲情與舉動、容態相會合，以表達劇情也。與佛徒講唱、敷演經文，亦曰「演唱」者不同。如洛陽伽藍記永明寺條：「遂捨半宅，安置佛徒，演唱大乘數部。」較之孫楷第傀儡戲考原內用「扮唱」二字者爲進一步。唐人歌唱情形，記述甚多，但欲於其中專求「演唱」，便頓感茫然。唐人劇說意多含糊，常稱歌舞戲之演出卽曰「唱」，曰「歌」，已略見首章去敵節。其於歌樓爲散舞之女伎，如韋應物之女淪落長沙，舞柘枝。或於變場作講唱之女伎，如王建觀蠻妓詩所示，詳下文說白節。其藝雖不專於唱，仍非唱不可，乃逐漸與演唱接近矣。

唐人歌唱，凡伎藝較高者，有一原則：乃率爲悲苦之情調，若調笑歡娛之囀，蓋其次矣。唐詩之狀歌者，幾乎千篇一律，聲無不苦，聽者無不下淚。豈唐人皆好啼、抑詩人習爲誇飾歟？料其歌藝之精者感人深切，往往下淚，亦確乎有之。唐聲詩四舉唐人歌詩之特例凡九，大都情緣事發，而悲由聲來。曰渭城曲，所謂「斷腸聲裏唱陽關」李商隱句。也；曰長命女，所謂「日暮偏傷去住人」封彥沖句。也；曰濮陽女，所謂「聞之一聲淚如雨」岑參句。也；曰何滿子，所謂「從頭便是斷腸聲」白居易句。也；曰桂花曲，所謂「此是人間斷腸曲」同上。也；曰山鷓鴣，所謂「佳人才唱翠眉低」鄭谷句。也；山鷓鴣歌聲之悲，不僅感人，亦且感鳥，故李白聞此歌，有「越鳥起相呼」句。曰竹枝，所謂「引人鄉淚盡，夜夜竹枝歌」鄭谷句。也；曰望夫歌，所謂「閨婦行人，莫不漣洏」雲溪友議語。也；曰楊柳枝，所謂「唳鶴晴呼侶，哀猿夜叫兒」，及「莫唱楊柳枝，無腸與君斷」皆白居易句。也。齊言之唱如此，雜言之唱可想，初無二致。

若進而爲演唱，其較高者則必爲悲劇。曰踏謠娘，所謂「踏謠娘苦，和來」、「以其稱冤，故言苦」，崔記語。及「爲怨苦之辭」與「悲訴」皆舊書語。也；曰西涼伎，所謂「泣向獅子涕雙垂，哀吼一聲觀者悲」，及「見弄涼州低面泣」皆白居易句。也；曰麥秀兩岐，所謂「仍合聲唱，其詞淒楚」、「其貧苦之意，不喜人聞」王氏見聞錄語。也。他如別趙十、憶趙十、哭趙十之調，孟姜女、搗練子之

辭，「堂前立，拜辭娘，不覺眼中淚千行」，見上文劇本。皆可以比附此旨。白居易與牛家伎樂雨後合宴云：「歌臉有情凝睇久。」又問楊瓊詩：「今人唱歌惟唱聲，古人唱歌兼唱情」，乃白氏不滿當時歌女伎藝之不高者。張祜聽歌者詩：「兒郎漫說轉喉輕，須待情來意自生」，乃張氏戒當時歌人之率爾引吭者。爾歌中之情從何而來？昔人以爲來自宮調，如謂「南呂宮唱感歎傷悲」，「商調唱悽愴悲慕」等；元芝菴唱論語。實則宮調之情，猶俟人事之配合與寄託，故惟有舞臺上之演唱，情緣事發，而唱由情生者，功效最著耳！

唐戲中之演唱伎藝如何，雖不能言，却有側面三說，在理解或制度方面略可借鏡，曰：立唱、清唱、講唱。

從「立唱」想像「演唱」。——唐人有「立唱」之說，不詳其義。立唱中每及表情，疑已爲簡單之演唱，姑存其說，以俟補訂。三章劇錄末節(九)濮陽女，因岑參詩，知歌濮陽女之趙歌兒乃美男，可能爲弄假婦人者，扮濮陽之女而歌，致使座中醉客不得意者，「聞之一聲淚如雨」。固因曲調悲苦，亦賴歌技美妙，有以婉曲達出。其曰「偏能立唱濮陽女」，一若「立唱」乃一種專長，非盡人皆能者。高駢贈歌者曰：

酒滿金樽花滿枝，佳人立唱慘愁眉。一聲直入青雲去，多少悲歡起此時！

唱者自慘愁眉，當屬表情；所謂「立唱」，應與岑詩全同。段錄內亦見「立唱」，則與二詩之說法異。段錄「胡部」條曰：

> 樂有琵琶、五絃、箏、箜篌、觱篥、笛、方響、拍板。合曲時，亦擊小鼓、鈸子。合曲後，立唱梁州歌。……遇內宴，即於殿前立奏樂，更番替換。若宮中宴，即坐奏樂。俗樂亦有坐部、立部也。

段氏謂雅俗樂均有坐部、立部之分，坐部堂上坐而奏，立部階下立而奏；立對坐言，並無餘意。但此點若由樂以推唱，便不可通。因坐唱則氣不舒，且並無「坐唱」之說。唐人於佛前唱偈，則跪唱。白氏長慶集六讚偈序：「故作六偈，跪唱於佛法僧前。」又八漸偈序：「歸而升於堂，禮於床，跪而唱，泣而去。」可參考。既無坐唱，而曰「立唱」，當是另義，非專指立而唱矣。故在段錄同此一節之文字中，「立唱」之「立」，與「立奏」之「立」，應是不同之兩義。如內宴或宮宴，樂既分別坐、立，謂唱亦隨之而分坐、立，以相配合，猶可說也；若岑在民間，高在宮中，用樂均不至有坐、立兩部之分，而亦曰「立唱」，何歟？其與樂之分部無關，乃另有用意明矣。此項用意究竟何在？未能詳。夢粱錄述影戲，謂「杭城有賈四、王鼎、王潤卿等，熟於擺布，立講無差」。所謂「立講」，是否立時便講之意？未詳。或可作「立唱」之參考。後秦譯十誦律內薩婆多毘尼摩得勒迦卷六：「佛言：聽諸比丘，八日、十四日、十五日，集一處，唄誦說法。諸比丘以凡聲唄誦，不適衆意。衆言：佛聽諸比丘好聲唄誦者好，乃至佛言，聽諸比丘好聲唄誦。諸比丘復以下聲唄誦，諸衆不聞。衆言：佛聽立唄誦者好，乃至佛言聽諸比丘立唄。」可

從此處之「立唄」推及「立唱」。

從「清唱」想像「演唱」。——「清唱」之古誼與崑腔以後之說，均不必論。其在隋唐燕樂範圍者，如北史六八韓世諤傳，附僧壽事：「大業五年，從幸太原。時有京兆人達奚通妾王氏，能清歌，朝臣多相命觀之，僧壽亦預焉。坐除名。」隋書五二同。雖曰「觀」，猶是「清歌」，其伎如何，頗値揣摩。敦煌卷子目連變文之背面，寫法律德榮唱「紫羅鞋兩」，僧政願清唱「緋綾綿被」，又金剛唱扇，又道成及法律道英各唱「白綾襪」，又唱「黃畫帔」，均各得布若干尺。見北平圖書館館刊五卷六號，載館藏「成」字九十六號卷子情形。此事甚可異！敦煌曲初探論體裁，對之已有推闡，却難爲定解。玆僅就歌唱方面言，卷中曰「唱」者五，曰「清唱」者一，絕非他字之訛。「紫羅鞋兩」等，均不似故事，宜爲詠物之曲，曰「清唱」，可能有三方面意義：一、與講唱對立，謂專唱不講也；二、與歌舞對立，謂有聲無容，專歌不舞也；三、與戲曲，卽此所謂「演唱」者對立，謂有聲無容，唱而不演也。南戲宦門子弟錯立身演相公排宴，傳勾闌女旦王金榜奏伎，淨白云：「不要砌末，祗要小唱。」正是唱而不演。

總之，隋唐既有女伎「清歌」，及僧侶「清唱」之名，已反映同時存在者必尚有「演唱」。女伎於清唱或講唱以外，尚可以有歌舞、有演唱，無論矣；僧侶於講唱以外，雖不能有普通歌舞，却可以有俳優，詳下文七章論「非優伶演員」。此等清歌，既然朝臣相約同觀便獲罪，則其辭之鄭衛、與事之

猥俗可知，亦可能爲講唱故事，不僅唱小曲，或作普通歌舞而已。僧侶唱詠物小曲，殆亦因有別於俳優，故謂之「淸唱」歟？若指「僧政」爲僧正，而「願淸」二字乃其名，遂無復「淸唱」之說。

從「講唱」想像演唱。——唐之講唱，顯有二類：一乃聯章講唱，用同一曲調重複歌唱，如敦煌曲內十二時，或宋之鼓子詞等是。詳敦煌曲初探論體裁。一乃變文講唱，除唱以外，尙有吟。吟與唱之區別，究竟如何，相去遠近，至今未能詳。上文音樂論胡部，引新書所載：「胡部絃多管少，「以導歌詠」。歌與詠並舉，皆合樂，無所別；詠即吟也，便是一例。孫楷第唐代俗講軌範與其本之體裁一文內，謂「唱經與吟詞，同爲詠讀，……亦同爲吟歌；其所不同者，必是歌聲之不同」。又認唱經之聲，以高爲貴，曼延，利用泛聲；吟詞之聲稍自然，多簡捷，泛聲少。皆參想像之談，尙非的論。變文之「唱」，有無一定曲調，尙不能必。所可斷言者：變文之「吟」，必無一定曲調，音樂性定較薄弱。至於戲劇之演唱，乃複式伎藝，其唱或合舞，或合科，其唱辭代言多，敍述少，情形則大異。蓋凡舞曲，其所受之音樂規律必更嚴；而與表情密切配合之歌唱，其感人之程度必更深。講唱之唱乃單式伎藝，與唱同時並無他伎表現，何況又以無曲調之吟與唱互見，致音樂性更弱歟！唐人吟與唱之別，詳唐聲詩。

惟變文中有一種爲歷史題材或社會題材者，若又得適當人才，合於故事內容之需要，則效果頓高！非講經變文所能擬。如唐吉師老看蜀女轉昭君變詩云：

妖姬未着石榴裙，自道家連錦水濱。檀口解知千載事，清詞堪歎九秋文！翠眉嚬處楚邊月，畫卷開時塞外雲。說盡綺羅當日恨，昭君傳意向文君。

以如文君之人才，體會昭君之身世，或代言，或敍述，將顰眉之態，達傳恨之聲，其感人也，去戲中以旦扮昭君且歌且演者，相去已不遠。踏謠娘劇，據舊書所載，劇中人美色，善歌，倘演員人才不能適合此項條件，論其表演效果，將蜀女「講唱」之不如，又安見其爲「演唱」乎！蜀女於昭君變之伎，是轉，即囀也；而師老詩題曰「看」。畫卷固可看，終不若文君者，淺顰深恨之可看耳。從知演唱之基礎所在，不僅故事、情節、音樂、辭句等，尤在脚色之人才，即近代戲劇中所謂「扮相」是矣。參看下文化裝。

王建觀蠻妓詩曰：

欲說昭君歛翠蛾，清聲委曲怨於歌。誰家年少春風裏？拋與金錢唱好多！

此詩所寫，究屬何伎？頗難說定。從「蠻妓」看，宜爲胡妲，詳前章脚色。扮演昭君故事，有說、有唱、有演。「春風裏」可能是露天劇場或街頭小戲之環境。其伎與常非月詩所寫談容娘之演出應甚近。若從說昭君看，與上列吉師老之詩同題材，其伎可能亦屬講唱；「清聲」云云，乃特寫其吟或說白之妙，尤過於歌；但歌終不能少，故結句仍曰「唱好多」。至於翠蛾深怨，表情甚著，固與蜀女

所爲無別也。惟以蠻妓亦唱變文，事頗特殊，不知有無別說耳。錢惟善湘竹管詩：「蠻娘弄作吳娥吟，五言啼亮生枯節。」

上文次章辨體傀儡戲節，所提本源問題，亦卽講唱與演唱間之問題也，可以參看。傀儡戲以演屬偶，以唱屬人；幕後分離，而幕前合拍；與眞人戲之演唱完全合一者不同。正因此點，更可看出演唱之特質所在。蓋講唱乃講罷始唱，唱罷始講，一人兼任講唱固可，二人分任講唱更宜；乃旣可異時，又可異體之伎。傀儡戲之演唱，祇可異體，不可異時。若眞人戲之演唱，欲達成其眞正戲劇之高級任務，實旣難異時，亦難異體。毛奇齡強調連廂詞演唱分人之制，以爲我國戲劇演唱之合一，至元劇而始著，首章去蔽節已正其非。在唐人說唐戲中，如踏謠娘、西涼伎、麥秀兩岐等之演與唱，誠無絲毫分人擔任之表現。足見過去對於我國戲劇之演進情形，隔膜之甚矣！此義次章論傀儡戲未見，於此補之。其他如唐代曲辭之歌唱，乃屬於不唱反切陰陽之一型，戲曲之唱亦然，說見末章論唐詩關係，並可補充本節之所未至。

在唐戲伎藝之歌唱範圍內，有一事不得不再提及者，乃歌樓格曲譜之傳說也。明末鈕少雅徐子室二人輯南曲九宮正始於江南，採用歌樓格所載四十八調，其中有辭者三，餘則具格或說而已。前有馮旭序文，已略見附載「關於黃幡綽之傳說」十二。後有鈕氏自序，指歌樓格曰：「此書乃漢武帝

唐玄宗之曲譜也。凡今之詞調，多從上古之樂府來源。然今此書致多有式無文者。上古名曰骷髏格，至漢易爲蛤蟆貫。後唐玄宗鄙其不雅，易作歌樓格，又曰詞興，又曰詞林說統。今之歌謳腔板，始於滑稽摩擬十二紅鳥飛鳴舉動之態，流傳至今者也。」考四十八調之名，目前可信爲唐曲者，僅昇平樂、卜算子、醉落魄、滿庭芳、虞美人、迎仙客、漁父(大曲)、山花子，且不必皆出盛唐；餘多合於宋元明詞曲所有而已，難信其具唐代基礎也。審其所有之三辭，均不似唐作。按其說，動輒附會漢事，多荒詭不根。大概爲明人假託之書，難信爲盛唐律譜。盛唐律譜，首先不應以南音爲限也。雖然，鈕徐二氏編正始，集元明南譜之衆長，取材廣博，多後世不經見之資料，其書堪稱精審！其人亦未見荒唐。

錢南揚(見文史雜誌六卷一期)曰：「鈕氏誠樸人，其實事求是之精神，本書中在在見之，非誇門者比也。」甚是。但又曰：「骷髏格固實有書，蓋出明人淺學者之妄造，鈕氏精於曲律，疏於考古，遂信不疑。」則斷事尚嫌粗疏。必先有以證明四十八調所示確屬淺妄，然後方能斷徐氏疏於考古。今疏於考古者乃吾人，於四十八調所示無所知，卽欲斷徐氏疏於考古，終嫌太早。

苟非歌樓格之本質確有可取，來歷相當可信，二氏何至明知僞書，引之，重之，以自貶其譜之價值？一也。據本書附錄，有關黃幡綽傳說，知黃確老死於蘇崑，謂黃先存此譜，而其苗裔舉贈

鈕徐，非不可能，二也。藉使此書出於明人假託，亦未必全憑臆造，料其中尚有一部分依據於古譜者。若捨其名義，而取其內容，未嘗不是我國更古曲譜中之一種珍材！三也。竊意所謂四十八調者，設若出於宋代所編樂府渾成集範圍以外，則雖不足信爲唐譜，其價值亦既甚高！而惜乎渾成集今又失傳，無從折證。惟有深切注意其全部辭、調、格、說之由來，廣羅有關資料，爲作詳考，以揭其所以成書之內幕，是研究唐樂者應了之事，與研究唐戲之關係亦甚切也。近日出土戰國時編鐘十三，完整不銹，聲韻甚美，不啻鋼琴。我先民對於音樂造詣之高，制作之精，每出吾人常度之外。因此聯想：盛唐已有紀錄南音之律譜，且甚精詳，相當於後世所有，盛唐已有戲劇，蓬蓬勃勃，亦相當於後世所有，在原則上，俱已不容否定。吾人宜削弱主觀，追求史實，對我民族文化，多從全面看問題，庶無大誤。

四、舞蹈

對唐戲內之舞蹈，應從三方面看：一乃融入科汎表演之舞，純粹戲劇之舞也；二乃情節中穿插之舞，不外軟舞、健舞及民間舞，與情節之演進無涉，借用點綴而已；三乃摹仿戰陣武打之「舞蹈化」，根源是百戲。上文次章辨體討論王考分類之得失，曾曰「表演猶散文，舞蹈猶韻文」，於此

三種則皆有之。第一種，踏謠娘及鉢頭戲可爲例，第二種，西涼伎蘇莫遮可爲例，第三種，灑口神隊可爲例；若蘭陵王劇內之舞蹈，應兼備一、三兩種作用：凡此情形，上文已分別詳述，茲不複。茲從舞與戲、舞與樂、舞與曲三方面，略有所見。

唐代歌舞極盛！曰「舞」，有古誼可循，不比「戲」之系統，全在俗樂、散樂，「非君子之事」，馬令南唐書談諧傳序語。不宜上口。然在實際生活中，戲劇終於存在，不能完全避而不談，乃冒以「舞」名，然後談之，遂覺冠冕。故唐說之中，多見舞，少見戲。實則有許多戲，正寓於「舞」之名義下也。此層，在首章正名與去蔽二節，已曾屢見。我國戲劇，於漢唐固多稱「舞」，至宋，仍不能免。唐宋於戲，均有稱「打」者，打仍是舞。元明於戲，有稱「跳」者，跳仍是舞。此後逐漸曰「扮」、曰「串」、曰「搬演」，始脫離「舞」之名義。吾人循名覈實，可；若望文生義，因名誤實，不可。至於近人，但從正面資料看唐伎，將許多戲劇枉爲普通歌舞，故亥章歌舞戲總節內，大聲疾呼曰「辨明歌舞，始見戲劇」！於是分唐代燕樂中之歌舞爲六型，而指明不演故事，是其共同之基礎。三章鳳歸雲節，曾就岑參蓋將軍歌與舞如蓮花北鋋歌比較，就鳳歸雲戲與宋調笑轉踏比較，均竭力彰明演故事與不演故事之別，演故事與詠故事之別，然後戲中之舞蹈與非戲中之舞蹈，庶幾無復混淆矣。

有人以爲戲中之舞，作用不過裝飾。果爾，戲中之唱，亦難免爲聲音之裝飾，而全部戲劇，或且視爲人類生活中之裝飾而已，然乎？否乎？實則歌與舞本身，均係感性藝術，其感動人處，凝鍊精微，非比較散漫之科白所能致。無歌之舞，固頓失作用，幾同百戲；而有舞之歌，亦較徒歌能致超越之效果。古代既指戲爲舞，以「舞」冒「戲」，足證古舞之領域與造詣已非常弘厚，然後歌舞乃確爲戲劇之眞源也。

唐戲中之舞，首必系於樂，次必系於歌。若一經徒舞，脫離樂歌之關係，便成百戲。次章唐人分類，曾謂段錄以樂類同時部勸樂、舞、戲諸伎。戲外之舞既如此，戲內之舞與原戲所用之樂，必具聯繫，同部居，當無待言。段錄鼓架部中所列之戲特多。據上文音樂節之分析，「鼓架部」因用大鼓、有架而得名，其樂爲龜茲樂，然則其舞必多屬於健舞一類也。何則？上文引陳書一八二「鼓舞」條，曾曰「李阿八善鼓架。凡棚車上打鼓，非火祆卽阿遼破」。假設此數語之原文確相連續，則棚車上之鼓，顯卽鼓架之鼓，而火祆與阿遼破，顯卽鼓架部內之兩種樂舞也。查郭茂倩樂府詩集五六引崔記之語曰：

> 垂手羅、回波樂、蘭陵王、春鶯囀、半社渠、借席、烏夜啼之屬，謂之「軟舞」。阿遼、柘枝、黃麞、拂林、大渭州、達摩之屬，謂之「健舞」。凡棚車上擊鼓，非柘枝、卽阿遼破也。

叢書本崔記內，無「凡棚車」以下云云。陳書在北宋末，郭書在南宋初，二者相去不甚遠，而二人所引崔記之文不同如此，未知孰是。（陳書未指明引崔記，但參考別部分，知此處確引崔記之文無疑。）惟「火祆」二字，應非戲曲名。（崔記有穆護子，北曲中呂有祆神急。）字形與「柘枝」相近，應以郭集爲正。柘枝與阿遼破，既居健舞之首，而鼓架之入棚車者，必奏柘枝或阿遼破，則鼓架部諸戲內多用健舞明矣。段錄「舞工」條曰：

> 健舞曲有稜大、阿連、柘枝、劍器、胡旋、胡騰。軟舞曲有涼州、綠腰、蘇合香、屈柘、團圓旋、甘州等。

阿連當卽阿遼，不知孰訛。西涼伎內，若循涼州之樂類以求，則當用軟舞；但事實上已有騰旋之健舞在，蓋原屬穿插部分也。

戲中之舞，與歌曲關係，尤爲密切。上文謂無歌之舞頓失作用者以此。戲劇重在感人，故歌舞目的皆在表達情感。歌聲有辭意可託，雖離樂，仍能抒情。舞倘失歌，必兼失辭，縱有音樂伴奏，有面部表情以相應，終是「啞舞」，作用有限；觀衆對之，將視作穿插之節目，與劇情之間無整個性矣。自來舞曲，以曲調名爲舞名，或以舞名爲曲調名，二者相結爲一。若鳳歸雲尙有舞譜流傳，直曲名、舞名、劇名三者合而爲一也。

鳳歸雲有舞譜，乃確定其爲歌舞戲之條件之一，已詳三章劇錄。舞譜原所以表現伎藝之實際，自屬珍貴資料。惜全譜性質、譜前說明、動作符號與節拍符號等，均不明瞭，致無從依循原譜，發揮作用，以窺見唐舞實況。敦煌曲初探四於此雖有論列，並未解決問題；事亟有待專家，對敦煌六譜作具體之貫通耳。近人吳屛有唐打令考補，爲初探卷四所未論，其文之內容亦近于虛廓，未能解決問題。譜見劉復敦煌掇瑣四六，原卷已殘，迻錄如次——

鳳歸雲拍：常令至据，各三拍。雙送裏，令挼中心；單送裏，舞据頭拍——

令送　送令送　送令　送舞舞舞送

挼送　送挼送　送挼　送据送据据

准前：令挼三拍舞据；單打浣溪沙拍改送——

令令　令送舞　挼送　挼送挼据送

舞搖　搖送搖　挼送　挼送挼据送

舞挼　挼送挼　奇送　奇送奇据送

舞挼　挼送挼　据送　頭送頭頭送

准前拍：常令至据，各三拍；打段前一拍，送破曲子——

送令　令送令　送舞　舞舞舞送挼

送挼　据送据　送据　舞舞舞送摇

送摇　摇送挼　送挼　挼据据送据（下闋）

下闋若干，無從揣測。譜內除本曲外，尚有送曲浣溪沙與破曲子等，其全部節次之長可想。辭分兩遍，十八句，八十二字，而舞存三段，九行，每行四節，每節二至五字不等。因譜不全，究共幾段？其數難定。凡此段落之間，若應用在劇曲，未知即加入簡單道白之處否。譜中有令、送、舞、挼、据、摇、奇、頭八字，各字所見次數不同，聯繫情形不同，其含義與作用如何，均尚未大白。

此外更有唐舞一種，在唐，可能已是民間戲；縱不然，從其舞之在後世戲劇中表現頗著言，亦戲劇史家所不可廢者。玆姑貢其大概，仍俟詳考。

後世民間於端陽懸鍾馗像，市衢間有落魄優人扮舞鍾馗以斂錢，彷彿南宋舞隊之制。宋官本雜劇名目內有鍾馗爨。崑劇、京劇、川劇內，均有鍾馗嫁妹或送妹，參看譚正璧話本與古劇一六四頁。亦有用鍾馗之舞作戲中穿插者。如京劇大鬧天宮內，有紅藍二判官守宮對舞。——凡此一一，皆本於唐也。據沈括補筆談，謂宋內府所藏吳道子畫鍾馗卷子前，題稱玄宗講武驪山，還宮痁作，夢鍾馗驅鬼，因痊。醒，以其狀語道子畫之，乃益神！宋郭若虛圖畫見聞志載吳畫情形，略同。楊愼升庵外集謂此

說出於文人戲作之鍾馗傳，無稽。按謂病由於鬼，當然無稽；孫遜張說集中，在開元以前即有謝賜鍾馗畫表，謂畫始於玄宗時，自亦不確。惟若吳畫之傳神奇妙，甚至因玄宗說夢，始構成新奇之想像，均不得謂爲無稽也。特吳畫雖精，究限於動態之霎那而已；若描寫其舞姿，曲折終始者，尚不在吳畫，而在晚唐周繇之夢舞鍾馗賦也。此賦首尾仍以玄宗病夢爲歸，中間則全狀舞容——

皇躬抱疾，佳夢通神。見幡綽兮上言丹陛，引鍾馗兮來舞華茵。……聖魂惝恍以方寐，怪狀朦朧而遽至。硉矹標眾，䫜顢特異。奮長鬌於闊臆，斜領全開；搔短髮於圓顱，危冠欲墜。顧視纔定，趨蹌忽前。不待乎調鳳管，揆鸞絃。曳藍衫而颯纚，揮竹簡以翩躚。頓趾而虎跳幽谷，昂頭而龍躍深淵。或呀口而揚音，或蹲身而節拍。震雕拱以將落，躍瑤階而欲折。萬靈沮氣以憧惶，一鬼旁隨而奮擲。烟雲忽起，雖留拚龍之姿；雨電交馳，旋失去來之跡。睿想纔悟，清宵已闌。祛沈痾而頓愈，捧御體以猶寒。對貞妃言寤寐之祥，六宮皆賀，詔道子寫婆娑之狀，百辟咸覩。……（全唐文八一二。）

舉凡長鬌闊臆，短髮圓顱之體，藍衫竹簡，斜領危冠之服，蹲身呀口之容，虎跳龍躍之勢，乃至起落應節，烟雲遁迹，與後世戲中所見，殆無不合，惟揚音一點與萬靈之顯現，後世戲中似未備耳。此種唐代舞式，雄怪優美，其流傳也，猶親切在人耳目，微此賦無從證實。其突破世人祇從吳道子畫中所得之觀感者將如何！據此，三章西涼伎節疑唐舞之胡旋風格，猶稍稍存於後世貴妃醉酒劇

中，其說或不盡妄耳。因覺吾人之識此事也尚淺，如沈說已有所不足，楊說則更嫌空疏。再若楊妃賀喜，百官觀晝，雖敍在夢外，而黃幡綽之爲引導，則敍在夢中；亦眞亦幻，荒唐可喜，戲劇性何強也！倘許大膽懷疑：幡綽之引導雖在夢外，却在戲前；此賦之夢舞鍾馗，王粲賦之空中飛西涼觀燈，與快活三郎、快活三娘之入傀儡戲，三者正同，當時民間俱曾有戲劇表演。東京夢華錄七「假面、長髯、展裹、綠袍、鞾簡，如鍾馗像者，傍一人以小鑼相招，如舞步，謂之舞判」，依然不出唐伎遺規。而孫楷第傀儡戲考原曰：「今之跳判、火判，亦如是作。由此知今之鬼神戲，其作始亦仿宋之百戲。」是亦知有宋，不知有唐，不足以云「原」也。鍾馗辟邪，於義甚古，顧炎武日知錄三二有詳考。

五、說白

泛稱唐戲有說白，本不成問題。因前人所謂參軍戲，近人所謂滑稽戲，本書所謂科白類戲，以科白爲主，以歌舞爲輔，乃衆所共認，舉無異辭。此中問題，祇在唐歌舞類戲之有無說白耳。上文從理論方面，曾推論曰：唐代俳優顚盛，講唱頗盛，說白斷無不入歌舞戲之理。通典說散樂「俳優歌舞雜奏」，便是說白滲入歌舞之表示；並非謂俳優與歌舞，兩種伎藝、兩個單位，先後以次遞見也，以次遞見，不得謂之「雜奏」。上文從事實方面，又曾舉合生戲之「歌言淺穢」，乃歌辭與說

白二事之淺穢；踏謠娘「情教細語傳」之「細語」，西涼伎「鼓舞跳粱前致辭」之「致辭」，義陽主「巧語許秋娘」之「巧語」，麥秀兩歧之敍其拾麥勤苦之由，均是說白。凡此，皆歌舞戲也，則唐歌舞戲之有說白，自亦不成問題。旣已兼有唱與白之二伎，便是唐戲已符合眞正戲劇之條件明矣。本節所論，在唐戲說白之含義、範圍與種類等，而未及伎藝之本身。涉說白之伎藝者，在次章參軍戲節論「滑稽形式」。上文劇本一節所述，除戲曲部分外，餘如陸羽作詼諧三篇，顧況慣爲「戲劇文體」等，亦均是說白關係。他如首章去蔽節之（十二），次章三節之論「眞正戲劇」，亦均見唐戲說白之理論與事實。——此數節之內容，必須互參，庶可得其全義。附載五代優語「一年生一個」條，有戲中說白，可參考。

唐歌舞戲之劇本雖不傳，不知說白在劇本中，作如何光景，但在敦煌卷子變文內，於此已有顯著表現，可以類推。查國內所傳維摩詰經變文三本：伯二二九二，菩薩品一本，於經文標「經云」，於吟唱之辭標「詩云」，於說話部分曰「彌勒道」、「世尊告曰」等，別未標字。敦煌零拾載問疾品一本，於經文曰「經云」，於吟唱辭曰「斷」、「平側」等，於說話部分則曰「白」，但皆標在前一行之下端，略見附錄。已屬唱白分明。敦煌雜錄「光」字九十四號載菩薩品一本，於經文標「經」字，於吟唱之辭標「韻」字、「吟」字、「詩」字，於說話部分則標「白」字、或「白語」二字，皆標在

各文之上端，竟與後世劇本內之形式相同，略見附錄。淸淸楚楚，構成曲白相生，前後映帶之格局。唐失名某變文，於唱辭前曰「道甚言語出」，作用與此「白」字頗同。惟所謂「言語」，却指唱辭，並不指說白，其不同處在此。詳末章三節。唐代講唱與戲劇二伎，旣同時並存，話本與劇本亦必然同時並作。此種格局，與所謂「白」者，在二伎之中，姑無論其先後輕重如何，要之：必爲彼此之所共同採用，固無問題。則今日雖未嘗目擊唐歌舞戲之劇本如何，而謂其中確亦有標明「白」字部分，卽其說白之所在，當非虛誕。近人譚丕模中國文學史綱論變文云：「講時用散文，叫做『白』。……通俗的散韻並用，表示着有白有唱，類似戲曲。」又周紹良敦煌變文彙錄敍曰：「中國戲曲唱白兼用，此體裁之形成亦可上推，受於變文之啓示與影響。」謂變文唱白兼用之體裁與劇本同，甚是；惟謂變文之唱白兼用在前，則不可靠。因漢魏已有戲劇；戲劇之唱白兼施，初盛唐已有明文，而關於變文之最早記載，則不過中唐而已。詳末章三節。唐戲中說白情形，得「八相押座文」內所謂「隊仗白說」，乃益顯著，詳上文劇本(乙)敦煌劇本資料。此與唐宋人所謂「白語」亦極相近。

說白者，第一義必爲代言，第二義必爲語體。語體隨代言而來。唐變文中，已有代言，故其白亦有語體。惟一般情形，仍不脫唐文習氣，駢偶居多。上文歌唱節引王建蠻妓詩，謂其講說昭君之妙，語調含情，比歌唱尤爲幽怨，不知所說是白話抑文言。唐劇本說白之爲代言，用語體，較之變

文，應有過，無不及。上文首節所舉唐代僅存之十餘首戲曲內，已多爲代言，因之，已多用語體。歌辭既多如此，況說白乎！

於此更有一事應提及者：乃唐代於講唱與說話之間，尙有講吟一體之存在。如元稹詩注所謂「說一枝花話」等，恐無詞文，講吟與說話乃二體。雖無故事，且非代言，祇敍述與議論而已，但其爲伎之功能，一半却在說白，較之講唱或戲劇固大致相同，足資參考也。張政烺講史與詠史詩曾具體介紹晚唐周曇之進講詠史詩事，已略見上文論「戲劇文體」。詩約二百首，分日進講。張氏謂「於詩必動聲長言以吟之，後世說書者猶大抵如此」，「每首題下注大意，詩下引史，而以己意論斷之，謂之『講語』：當時進講體式如此」，此乃張氏引天祿琳琅書目後編卷六之語。「『平話』卽由詠史詩演變而來。『平』者，『詩評』；『話』者，講語也」，「講史一藝，蓋出於晚唐之詠史詩，初由童蒙諷誦，旣而宮廷進講，以至於走上十字街頭」，「知講史與變文平行，各有淵源，初不相涉也」云云。講吟旣先在民間，後入宮廷，又在變文之外，足見唐代之說話伎藝，種類繁複，作用活躍。換言之，唐歌舞類戲於說白一事所遭之環境刺激原甚普遍，而此事之客觀條件則愈爲豐富！其具說白，爲必然之事，乃愈無可疑！周曇詠史詩在當時，原附載完備之「講語」，其本今雖不傳，但如上所言，知其語正在題下與詩下。然則唐戲說白於戲本之中作何形式，由此又可以推想若干矣。

說白之範圍，斷以戲內爲限。凡在戲外者，不當亦混指爲說白。前章脚色論參軍蒼鶻，曾鄭重戲內戲外之分，於此亦然，二事且爲同一根源。因自唐始，或舞或戲，於每一節次開演之前，均已有致語。雖不見如宋代勾隊放隊之制，駢四儷六之辭，而在優伶戲辭說白之外，唐代已確有執事人，作戲外致語與口號之舉。不意此戲內戲外之兩種表現，竟被後人相混，且多所推衍，忘其所歸，不得不辨。次章歌舞戲總，辨明歌舞以見戲劇之觀內，已略申此義。參看三章十七節（八）「忤廳勛」條所述之致辭與致語。

初唐「御前」奏伎，有所謂「行主詞」者，詳三章五節敍蘭陵王劇，疑即致語一類，而紀載特旱，確否待考。唐語林一曰：

玄宗宴蕃客，唐崇勾當音聲：先述國家盛德，次序朝廷歡娛，又贊揚四方慕義，言甚明辨，上極歡！……

上曰：「前宴蕃客日，崇辭氣分明，我固賞之！……」

此殿廷宴外蕃，於音聲歌舞之前，有長篇致語之實例也。宋伎前後由參軍色念致語或口號，對男女伎始則勾之，終則放之，其制實本於唐。編末附載唐優語內「五百年始生」條，謂伶倫百戲之前，俳優直頌聖：先祝帝德，次諛梁王朱全忠，與此體例正同。唐盧肇湖南觀柘枝舞賦云：「諧優飾辯以縱橫。詞方重陳，鼓亦再歇。」乃柘枝舞分爲數節演奏，每奏之前皆陳詞也。已詳次章歌舞戲總。唐蘇鶚杜陽雜編中卷，述韓志和令蠅虎舞涼州大曲，「盤迴宛轉，無不中節；每遇致詞處，則隱隱

如颭聲」。足證此舞亦有致詞，自始至終，致詞且不止一次。宋田況儒林公議載王衍爲蓬萊採蓮之舞，「舟中伎女出舟致辭，長歌，復入」。詳六章道具。最顯明者，莫如新書二二二下驃國傳，謂雍羌獻樂，經韋皐譜次：「初奏樂，有贊者一人，先導樂意」。全唐文三九七、四〇六及九八五，載盛唐張秀明、常無欲等「對旄人奏散判」，大意謂朝宴日本使者時，旄人奏散，而不用鞮樂歌舞，爲有司所彈，旄人謂此乃鞮鞻之職。判文名詞，完全擬古，疑旄人即指勾當伎藝者，「奏散」即如唐崇之所爲，致散語而無歌舞。使此說果中，則「奏散」一辭，殊可注意。周禮旄人舞散樂說見前音樂一節緒首。雖「奏散」，應爲演奏散樂，但後世之用，已有改變。如金瓶梅詞話七十四回尼姑講黃氏女寶卷，於開調曰「唱」，於詞文曰「念」或「白」，而另有「說散」，或在唱前，或在唱後。又三十九回載黃梅五祖出家寶卷辭，有「大師父說散文」，分明承唐人「奏散」之制，可用以肯定「奏散」二字之含義。——以上皆音樂歌舞之所有也。若唐代戲劇演奏之前，料皆有致辭，如蘭陵王「行主詞」一類，但尚不能多舉例證。好在此種既爲戲外之辭，原非此所注重，不比戲內之說白耳。宋毛滂東堂詞調笑前有致語，題目「白語」。宋費袞梁溪漫志二：「虜國人使到驛，燕設，教坊白語。」均可參考。惟與唐伎所有之「白說」又不同。

至於口號，唐代已有，多在普通俳優中，且不在伎藝前，更無論優戲之中，與歌白同時作用者矣。如編末附載唐優語內之「阿婆舞」條，謂武宗朝，李紳鎮廣陵，宴中，孫子多獻口號，作七言

四句，譏舞女年老。此種口號，在舞伎之後，又不關戲內之諷刺，特即席即景作語，以博座上之笑樂而已。又如五代優語內「六目龜」條，敬新磨向莊宗獻口號，乃以雜言俳詞，詠龜取笑，亦普通俳諧而已。「生死厄於陳」條，李花開進口號，五絕一首，未云在弄孔子一類之戲劇中爲之，則亦普通俳優而已。惟僖宗朝，「最藥王菩薩」條，因劉鄴先曾鴆殺劉瞻，鄴出鎮淮南，置宴時，「伶人有詞曰：『劉公出典揚州，庶事必應大治。民瘼康泰矣！』諸伶人皆唱和曰：『此眞最藥王菩薩也！』人皆哂之。」一倡衆和，極類參軍戲格，且譏刺甚爲激切。此「有詞曰」，可能乃戲中說白，並非口號，不可混，此例極難得！

古今人於唐宋伎藝前所有之致語、口號，頗有解說，玆略舉數家，以明得失。陳書一八七「俳優」下曰：（文章參軍戲論「滑稽形式」已引。）

唐時謂優人辭捷者爲「斫撥」，今謂之雜劇也。有所敷叙曰「作語」，有誦辭篇曰「口號」，凡皆巧爲言笑，令人主和悅。

「斫撥」旣指劇中說白，便知其作辛辣酸刻之諷刺語者必甚多，迥非「巧爲言笑，令人主和悅」。「作語」即致語，與「口號」同在劇外，故其體裁肯定乃巧笑和悅，驗之上文所舉諸實例，大致符合。若舊書一三五李實傳，謂成輔端「因戲作語」，則完全諷刺，絕非巧笑，因可斷其非劇外致

語，乃劇中唱辭。其亦曰「作語」者，偶合而已。陳氏平列三事，於三事之作用方面，無所判別，是對戲內戲外，已開始混淆矣。

胡震亨唐音癸籤「樂通」三，分述諸樂之器曲、舞曲及散樂等，每節之後，俱有總論。於舞曲之總論中，並未道及唐代樂舞演奏前有致辭，但於散樂一節，分列「歌舞戲」與「雜戲」二部，而總論則曰：

右散樂，有二種：或寫象人物譴弄，或呈炫藝絕角劇——並俳優所肆，非部伍之聲。然其陳也，必佐以致語、篇唱。優人辭捷者，謂之「斫撥」，則亦皆樂曲之餘，不可遺也。

此節所云，有數點應指明者：「寫象人物譴弄」，分明指戲劇；「呈炫藝絕角劇」，分明指雜伎百戲。然謂二者「並俳優所肆」，則將俳優範圍過分擴大，而對百戲內容又嫌縮小。胡氏已明言優人以辭捷動人，其伎乃在口；由此推知：百戲既以現象驚人，其伎當在肢體、禽獸、器仗。雖曰戲劇與百戲「並俳優所肆」，其別固昭昭矣！——一也。「篇唱」既屬輔佐部分，其在伎外可知，則亦口號而已。然上舉唐伶之口號，俱未云「唱」，其說在唐代之根據如何？未詳，或指百戲中之偶然穿插也。查胡氏於散樂二部之正文內，均未述及致語與篇唱，而編末總論云云，豈即用陳書之說歟？惟何以不曰「口號」，而改爲「篇唱」？殆意別有屬。——二也。所謂「篇唱」，設若指一般歌舞劇

內之唱辭，竟與致語聯舉，則胡氏又有戲內戲外不分之嫌矣。——三也。

周史五 原書一〇八頁。曰：

賓白在戲劇中，雖以補唱辭之所不及，但亦即由有故事的歌舞，衍變爲戲劇的一個關鍵。比方劍器舞，其排場和布置，可謂已與戲劇極端相近！但僅有歌舞，仍不足以表出故事的情節。故用竹竿子，借着頌揚的口號，來加以說明。這便是賓白加入歌舞的初步，也便是定場白以四六飾句的由來。俳優們既純以散語表演故事，已充分地顯示着賓白的用途。不管是賓白參入歌舞，或歌舞採用賓白，中國戲劇之有唱、有白，大抵是這樣形成。

周說混戲外之致語、口號，爲戲內之說白，較之上列陳胡二說，益爲明顯而具體。此對我國戲劇之發展，尤其唐宋階段，實一重要問題！而真正戲劇究起於何時，亦將於此以判也。揣周氏之意，大致有三點——

（一）唐宋所謂歌舞戲，不過爲有故事之歌舞而已，尚無說白，不能比有唱有白之真正戲劇。

（二）如南宋劍舞中竹竿子之致語、口號，便是戲內說白之初步。

（三）唐宋之科白戲內，說白用途顯著，亦足影響歌舞戲之採用說白。

按唐代歌舞戲早已有唱、有白，如上文所云，此層自王考以來，一貫體認未真，不僅周氏爲然，故

上列之(一)，此處可以不論。唐歌舞戲之有說白，應直接承漢魏六朝之遺；至本朝，則分明有普通俳優在前，講唱與講吟在側，說白之充分採用於戲劇，已屬水到渠成之事。故上列之(三)，頗爲正確，並無可議。所餘者惟有第(二)點，大成問題，必須研討。

首先，南宋劍舞如史浩鄮峯眞隱漫錄所紀，史氏明明謂爲「歌舞」，收場時，竹竿子念云：「歌舞既終，相將好去。」絕未言戲。其中所插竹竿子之辭，當然爲致語之發展，難言賓白之初步。此種劍舞，不但分漢裝、唐裝，且有酒果文具之設，可云南宋時一種特殊之化裝歌舞。王考謂寓以故事，頗與唐歌舞戲相似。但漢之項伯，如何與唐之公孫大娘同在一故事中？公孫大娘非西王母或許飛瓊，項伯亦難爲擬天子或漢武帝。既非神仙故事，何能漢唐同場？唐歌舞戲內，絕無如此乖戾情形。王考此說於唐於宋，兩失之矣！參看三章變唸排滑雜劇。且同此劍舞流行之時，宋代早有正規之戲劇存在，如武林舊事「官本雜劇段數」所記二百八十本，不能悉認爲有唱無白。其中有文武問命、論灑孤、說月爨、調燕爨，曰「問」，曰「論」，曰「說」，曰「調」，顯然用白，亦不必皆無唱。今捨唐宋兩代正規劇中具體之賓白不提，轉向南宋歌舞內求其所謂「初步」者，於唐宋戲劇之認識，豈宜如此！倘我國戲劇中之說白，至南宋時方有「初步」，試問如永樂大典內之張協狀元，公認爲宋元間作品者，所具說白已不殊元劇之情形，豈突如其來！纔入門牆，一步何能便登堂奧歟？其次，王氏錄曲餘談所見，古劇脚色名目表內，曾以竹竿子與參軍蒼鶻並列，視同戲內之演

員。周氏所以認竹竿子口中之駢四儷六爲戲劇賓白之「初步」者，殆受王氏之說與此表之影響耳。未考唐戲之歌辭已用語體，唐變文之說白已多代言，見附錄。我國戲劇講唱已發展至此，豈有忽然又逆轉向後之理！而反謂至南宋時，賓白不過「初步」，尚用駢四儷六之體乎？當知史實必不如此矣。上文論「說白」二字之含義，第一應爲代言，第二應爲語體，實非無故。從可知戲外之語與戲內之語，必須嚴別！不然，戲劇演變之眞象將爲之混亂，而遽曰唐宋無眞正戲劇，元代始有眞正戲劇，可乎！近人趙景深中國文學史新編，亦認宋太清舞前之竹竿子問念與花心答念爲對白，並曰：「所唱的自然是大曲，舞即是科，砌末亦不可少。」然而趙氏書中，固指永樂大典之張協狀元戲文乃宋人之作，宋戲說白既已有非常進化者在，如彼竹竿子之問念、答念，尚能算說白乎？

我國一般伎藝在演奏前或演奏中之致語制度，尚應有更古之淵源，不必上層社會屬於儀式性質之排當宴會中始有之。卽普通社會之伎藝演奏，甚至民間賣藝人之當場周旋與布置中，亦皆有之。其作用不止一端，或致敬，或說明，或宣贊，或予奏伎人以休息機會，若其在伎藝本身之範圍以外，則一也。擔任致語之人，固不同於演員，其所發之語言，當亦不能視爲伎藝本身之一部分。例如演戲之致語必不等於戲中人之代言說白；講唱之致語，亦必不等於所講故事話本中之某一節。——兩方面截然異趣，其間劃若鴻溝。唐曰「行主詞」、曰「奏散」，唐宋曰「致詞」、曰「作語」、曰「致語」、

曰「打號」，元明南戲、雜劇、傳奇中曰「家門」、曰「開呵」、曰「按喝」、曰「收呵」，……種種形式雖有變，若其性質作用則無變也。

茲再略言說白之種類。上文三章敘「旱稅」劇，曾謂成輔端所作之七言四句數十篇，史書雖皆曰「語」，未曰「歌辭」，但因唐代以七言四句作歌辭者極平常，而以七言四句作快板乾念者則無可考，故卒訂為歌辭。陶宗儀輟耕錄謂「其間副淨有散說，有道念，……教坊色長魏武劉三人，鼎新編輯，魏長於念誦。……」所謂「道念」與「念誦」，疑即說白中之韻語乾念，而「散說」則普通道白。驗之金瓶梅詞話中所見「說散」等，亦復相合，顯與唐代所謂「奏散」有關。此種韻語，當亦不應與戲外之致語相混。再普通道白中，應有對白與自白之分。參看首章去蔽(十三)引周史語。陳書所謂「斫撥」，乃二人之對白，如「鹹淡」見義是，已詳次章參軍戲節論「滑稽形式」。唐戲中自白之情形雖無可考，當因對白之存在，必其聯帶產生，所謂「散說」是也。他如唐戲說白中之諢詞究竟如何，猶待研討。所謂「俳優」、「優諢」之事，已略見次章參軍戲節論「滑稽形式」；所謂「險諢」之說，已略見上文劇本節論「戲劇文體」。又首章中唐節論「欣賞趣味猥雜」之末，有注文述及中唐所謂「諢衣」者，可以窺見當時戲白中諢語性質之一斑，亦宜參考。

附錄

【唐維摩詰經問疾品變文摘錄】：

（上略）

斷詩

三千界內總聞名，皆道文殊藝解精，體似蓮花數一朵，心如明鏡照澄淸。常宣妙法邪山碎，解演眞乘障海傾。今日筵中須授勅：「與吾爲使廣嚴城。」

白

於是菴園會上，勅喚文殊：「勞君暫起於花臺，聽我今朝勅命。……汝今與吾爲使，親往毗耶。……汝看吾之面，勿更推辭。……」——羅振玉敦煌零拾。

【唐維摩詰所說經變文摘錄】（上略）

（古吟上下）天宮未免得無常，福德纔微却墮落。

富貴驕奢終不久，笙歌恣意未爲堅。（中略）

須記取，傾心懷；上界天宮却請迴。

五欲業山隨日滅，就迷障獄逐時摧。

身終使得堅牢藏，心上還除染患胎。

帝釋感師兄說法力，着何酬答唱將來？

經：「卽語我言：『正士受是萬二千天女，可備灑掃。』」

白：爾時魔王告持世，因曰：「我暫別欲界，來下天宮。……我今無異寶諸珍報答，用酬尊德，唯將天女一萬二千，奉上師兄，可酬說法。……」假帝釋有一偈，告持世菩薩：

爲欽德行離天宮，　得禮慈悲大聖容。
喜飲醍醐消熱惱，　傾沾法雨蕩塵蒙。（中略）

經云：「我言嬌尸迦，無以此非法之物，遂我沙門釋子，此非我宜。」

白語：爾時持世菩薩語帝釋曰：「我聞當空月闇，爲有浮雲；寶鏡無光，皆因塵染。未成佛道，爲有貪嗔；不出輪迴，盡因染欲。況此天女，盡是貪嗔之本，地獄餘殃。未合菩薩之儀，不是沙門見解。夫修行者，專心苦行，志意澄神。……」——許國霖敦煌雜錄「光」字九四號。

六、表演

有關唐戲表演之情形，散見於上文各節者甚多，玆擇要舉十點——

（一）唐人歌唱，特重唱情，不僅唱聲。情發於中，必形於外；聲之所至，容輒隨之。——此有歌唱，即有表演也。詳本章歌唱節。特例看踏謠娘劇之表演情形。

（二）唐人於講唱之說辭中，即已體貼故事人物之悲歡離合，作充分之面部表情；可推知戲

劇說白時，必亦相同。——此有說白，即有表演也。詳前節說白。特例看西涼伎劇之表演情形。

(三) 唐代舞蹈，一經結合故事，發揮主題，便多多少少，傾向於表演。——此有舞蹈，即有表演也。如鉢頭內「格獸復仇」之舞，乃遭喪之啼面；蘇中郎之舞，乃尋歡之醉容等是。而傀儡戲之演憨郭郎引歌舞，尤可以見。樊噲排闥內樊噲出入之身段，表現其喑嗚叱咤，虎步龍驤，當亦與此種舞蹈爲接近。

(四) 科白類戲，兼以科與白二者爲主，並非專以語言調謔爲主。所謂科，全指表演。詳次章參軍戲節。——此唐戲表演之重點所在也。如次章拍彈節所見，李可及「弄眼作頭腦」，及猴戲節所見，「侯侍中來」之表演，已甚顯著。附載優語中有「阿與我死也」條，乃李龜年在玄宗前表演安祿山畏懼李林甫之全部神情，尤可以作典型。

(五) 脚色中，表演性之要求最高者，莫如「弄假婦人」。詳四章次節生旦。如初唐合生戲之至於「媟狎」。顏師古解釋「俳」，爲「優之褻狎者」，中唐元載父子所賞之戲，至於「猥褻」，皆是。在過去詠詩或史傳中之品評，雖否定如此，在今日作古劇研究，却應認識：此點正反映當時旦脚之表演伎藝，已臻一定高度，段錄謂僖宗時蜀伎劉眞於此「尤能」者是也。晚唐旦色優名，有曰孫有態者，當時欣賞標準，可見一斑。

(六) 脚色之成立，有完全由其表演性以決定者，癡大或木大是。曰「癡」，曰「木」，皆直接自容態之表演上得來，其次方及說白等。詳第四章末節。

(七) 唐代戲劇與百戲，雖混一於散樂範圍內，其獻伎雖皆被稱曰「戲」，曰「弄」，實則百戲是表演現象，戲劇是表演情感與意志，截然不同。詳次章歌舞戲總節。

(八) 唐戲中已有武打，詳三章灌口神隊劇。武打全屬表演。但爲百戲性質之表演，戲劇中借用而已。如蘭陵王及灌口神隊二劇所見皆是。

(九) 唐戲中每用面具，詳次章大面節。其上雖皆有固定之假表情，但不能變化；對於面部有變化，作眞正表情者，面具反成爲一種障礙物！本來未用面具者，勿枉其曾用面具。

(十) 唐五代之猴戲中，人與猴分工：人任必要之說唱，猴任活潑之表演。全劇之中，表演爲主，人淡、猴鹹。詳次章猴戲。

按之唐戲情形，表演可分爲面部表情與行動中之身段手勢兩類。面部表情，乃戲劇與歌唱或講唱諸伎所共有之事；若行動中之身段手勢，方爲戲劇所獨有。此種身段手勢又須眞實而自然，否則將與舞蹈中圖案化之身段手勢無別，乃又與舞蹈共有之，而戲劇之爲伎，直難云獨立矣。元劇曰「科」，除指身段工架動作外，並強調面部表情；王銳元劇演出研究（東方雜誌四一卷三號）於此曾有統計。唐戲

於此，亦自有說。白居易詩述調笑及義陽子二伎後，曰「名情推阿軌，巧語許秋娘」。「名情」二字，究作何解？若聯繫「巧語」以求之，「巧語」宜爲說白，而「名情」宜爲表情。詳三章義陽主劇。此種表情，當以面部表達者爲重，惟不以此爲限耳。

後世所稱「科泛」，「泛」字含義，向無明文，以釋作「科範」爲較可通。王季思西廂記注，三本、四折。引硯北雜誌，載廬山道士黃可立之言：「寇謙之杜光庭之科範，不如吳均之詩；吳均之詩，不如車子廉楊世昌之酒。何則？漸自然。」王氏疑「科範」一辭，源自釋道二教之儀式。按道家於「科範」外，亦曰「科儀」。如天寶間，崔明允作龍角山老子宮頌，謂觀主郭處寂「稟師之籙，佩嶽之符，躬執科儀，爰謀法要」。顏眞卿李玄靖碑銘：「天寶四載冬，乃命中官齎璽書徵之。既至，延入禁中，每欲咨稟，必先齋沐。他日請傳道法，先生辭以足疾，不任科儀者數焉。」凡此原指道家於虔誠禮拜中，所有許多規矩格式而已，不能算表演。惟於「科」字始義，仍與「科白」之「科」一致。朱子語類：「韓文不用科段，直便說起去，至終篇，自然純粹成體，無破綻。歐曾却各有一個科段。」寇杜二家科範，既然使人有不自然之感，宜不僅在宗教儀式，且包含有個人之舉止面貌在內，儀式化而接近戲劇化矣。論裝模做樣，欺世縱欲，唐之羽客尤甚於緇流。竊疑唐五代之道教，必利用戲劇，有所宣揚，惜尚未得的證。自古有西漢平樂觀，演女媧洪厓，孟郊列仙文內亦透露不少。仍俟探求。「科範」等

辭之示意，祇於此稍露端倪而已。參看八章次節結論。 更如「格範」、「格調」等辭，魏晉以來，即已習用。而南戲宦門子弟錯立身紫蘇丸曲曰「把梨園格範盡翻騰」；調笑令曲曰「我這爨體不番梨，格樣全學賈校尉」；又說白曰「曲按宮商知格調」。「格」，猶「科」也。演則云「格範」、「格樣」，唱則云「格調」，皆示其中有規格須循，非由演者當場漫爲聲容也。宋無名氏應用碎金三七技樂類，有「宮調、管色，爨段、關捩」等辭。所謂「爨段」，或應作「科段」，與「身段」義通。若將科範、格樣、爨段諸義綜合以觀，便知古劇對於表演之要求，並不淺薄。□□董西廂內滿江紅云：「是前來科段，今番又再使」。乃云科套，謂鶯鶯二次給張生也。敦煌寫本斯二五七七妙法蓮華經題記有曰：「余爲初學讀此經者，不識句文，故憑點。亦不看科段，亦不論起盡，多以四字爲句。……」

宋王讜唐語林八云：「唐人酒令，……有旗旛令、閃擘令、拋打令，今人不復曉其法。惟優伶家猶用手打令以爲戲云。」用手打令不知何指，或即事林廣記所載宋人歌唱令詞時，按照每句內容，逐一還他個手勢；宜爲戲中之偶然穿插，非戲外之生活。類此有關唐戲表演之零星資料，散在載籍中，尚有待於集中與研討。

七、化裝

茲專論唐戲之面部化裝，沈約宋書所謂「裝面」是也。詳下文引。若其他關於衣着部分，另詳下章服飾一節。凡兼在二事之間，不可區分者，仍見於本節。本節先略探化裝之源，次舉唐戲化裝之實例，次陳唐人之說，次討論問題。倘綜合次章大面節、下章服飾節、道具節及此節云云，於唐代戲臺上所有形象之實際與理論，庶可得一初步之全面。

唐李善注西京賦「總會仙倡」曰：「仙倡，僞作假形，謂如神也。」「仙倡」在原賦所指，不僅豹、熊、龍、虎，而重在女媧洪厓等仙人；所謂「僞作假形」，不僅化裝爲獸，尤重在化裝爲人。陳書論曹植與邯鄲淳事，次章拍彈節引。曾謂「傅粉墨，更衣易貌，以資戲笑，蓋倡優常態」；「傅粉」與「易貌」，顯然亦爲倡優之化裝。我國戲劇發展至唐戲階段後，從而看戲劇化裝之由來，頗爲明顯。首因此時之演員，已男女兼備，如男優弄假婦人，女優弄參軍樁，即假官之長，皆極顯著。欲完成此等任務，焉得不作面部化裝！次因一般人對於戲劇欣賞之水準，此時已經提高。例如看演踏謠娘必要求其寫實，表現美色，見三章劇錄引舊書音樂志語。連同歌舞科白種種，效果所至，乃有「不知心大小，容得許多憐」之感。常非月詩，詳三章劇錄。西涼伎之演出，須使一班文臣武將，都「醉坐笑

看看不足」；猶之宋人之賞傀儡戲，至於「如眞無二」，「百憐百悼」。對於戲劇之欣賞水準，旣如此之高，演員倘不賴精工之化裝術爲助，將何以饜觀衆之望，乃至「悅耳目，移情靈，不可以御」！詳首章四節。至於若後世之臉譜制度，示忠奸、寓褒貶者，據現有資料，於唐戲尚無之。衞聚賢淨丑生旦的起源，謂抱朴子「皂白分於粉墨」，便是演戲之以白臉爲奸，黑臉爲忠，乃好奇之論。

戲劇源於歌舞，古舞確已化裝，尤其女伎。宋書六一、南史一三宋江夏文獻王義恭傳：「胡伎不得綵衣；舞伎正冬著袿衣，不得敝花裝面。」「敝花」二字二史所無，茲據通鑑一二八胡注。其上文曰：「降於頃世，下僭滋極！器服、裝飾、樂舞、音容，通於王公，達於衆庶，上下無辨。」蓋謂舞伎裝面，宮廷則可，王公衆庶則爲僭，其重視可知。雖當時袿衣之制，與正冬節令之限，俱尙待詳，初唐謝偃觀舞賦：「頓蹉腕以自持，斂文袿而竚節。」袿，即襟，乃上身之服；此謂舞服。若舞伎之裝面，裝面之爲面部化裝，並非面具等，則可以斷。參看次章大面節引通雅語。唐舞沿晉以來之舞制，確已化裝，當無待言。唐舞如此，則唐戲情形可想。王建宮詞曰：

舞來汗濕羅衣徹，樓上人扶下玉梯。歸到院中重洗面，金花盆裏潑銀泥。

所謂「銀泥」，未省足當今世化裝所用之油彩否？白居易詩「銀泥衫穩越娃裁」，乃謂舞衫上用銀泥描畫，與此異。鄭谷賦蝴蝶云：「靑幌輕隨夢，歌樓誤採粧。王孫深屬意，繡入舞衣裳。」後二句謂舞衫之繡，用

蝶爲圖案；次句則謂歌舞者花飾鮮明，致迷飛蝶，認爲眞花。花飾既如此，其面粧之豔，不難想像。舞面如此，戲面又可以知。最顯著者，莫過於崔記所見「賣假金賊」與「娘子眼破」二事。其文在坊本崔記已佚，見宋曾慥類說七轉載——

> 龐三娘善歌舞，……特工裝束。又有年，面多皺。帖以輕紗，雜用雲母，和粉蜜塗之，遂若少容。嘗大酺汴州，以名字求雇。使者造門，既見，呼爲「惡婆」！問三娘子所在，龐紿之曰：「龐三是我外甥，今暫不在。明日來書，奉留之。」使者如言而至，龐乃盛飾，顧客不之識也。因曰：「昨日已參見娘子阿姨。」其變狀如此，故坊中呼爲「賣假金賊」。
>
> 有顏大娘，亦善歌舞，眼重瞼深，有異於衆。能料理之，遂若橫波，雖衆人不覺也。嘗因兒死，哀哭拭淚，其婢見面，驚曰：「娘子眼破也！」

龐顏化裝之技固神矣！獨疑普通舞容之化裝何至精細如此？雖近代戲劇中，且腳裝面之要求，料亦不能過此。此等名雖曰「舞」，殆已無異於戲劇中之表演矣。下章劇場節論「大酺」，便是大宴會，作伎樂，而戲劇亦在其中。龐三娘應汴州大酺之僱，與後世之搭班演戲，固無異耳。——此層尤當注意！

王氏古劇脚色考餘說三「塗面考」，曾舉唐戲化裝三例如次——

（一）蘇中郎劇內，面正赤，狀其醉。

（二）踏謠娘劇內，蘇郎中鼽鼻。

（三）後唐莊宗自傅粉墨，稱李天下。

茲廣之曰：

（四）踏謠娘劇內「乃爲假面，以寫其狀」，指男優弄假婦人之化裝，已詳次章。

（五）西涼伎劇內，「假面胡人假獅子」，此假面乃化裝，已詳次章。

（六）鳳歸雲劇「美人一雙閑且都，朱唇翠眉映明矑」。

（七）「掠地皮」劇，「綠衣大面胡人，若鬼神狀者」，此大面並非面具，已詳次章科白類諸劇。

（八）鉢頭「格獸復仇」劇「面作啼」，除表情外，亦有化裝。

（九）拍彈戲內，「弄眼，作頭腦」。類此之表演，難憑演員之本來面目，必尚有化裝。

（十）科白類戲中所謂「滑稽形式」，詳次章參軍戲。除科與白外，尚有「搽粉傻雜」之滑稽面容。詳下文討論問答。

（十一）李商隱詩「或謔張飛胡」，從多方證明爲戲劇之表現，所謂「胡」，乃面部化裝可知。

（十二）太平廣記三七〇「姚司馬」條引酉陽雜俎：「二女悉患精神恍惚，夜常明炷，對作戲，

染藍涅皂，未嘗暫息，然莫見其所取也。」

綜合此等事例以觀，唐戲內生、旦、淨、丑，已色色配合劇情，各有其裝面之術矣。

顧唐人對於化裝一事，自有說法，不必與後世同。茲舉「象人」與「假面」二端。「象人」一辭之指作伎藝人，始於漢書二二禮樂志，已詳文章參軍戲節引。孟康之注以為象禽獸或水族之人，獨不以為象故事中之人物或神仙。其視漢伎乃專有百戲，並無戲劇，實未顧及全面。顏師古注「孟說是也」，殆不經心語，亦未足憑。韓非子謂「磐石千里，不可謂富；象人百萬，不可謂強。磐石不生粟，象人不可使拒敵也」。孟子梁惠王曰：「始作俑者，其無後乎！為其象人而用之也」。焦循正義曰：「俑能轉動，象生人，故即名『象人』。」周壽昌漢書注校補曰：「象人，即孟子所云『為其象人而用之也』。但彼以木俑，此以人象耳。即楚優孟著令尹衣冠，為孫叔敖之類。如孟說，象物，非象人矣。」——凡此則皆謂操「扮人」之術者，故曰「象人」，非謂操「偽裝禽獸」之術者也，足糾孟康之誤。假使漢代之倡優與象人不兼扮神仙人物，則如西京賦所舉女媧、洪厓、東海黃公等，又是何種人所扮？周禮春官冢人：「及葬，言鸞車象人。」國策齊策鮑彪注：「偶，相人也。」皆以物象人，與此異，此以人象人也。馮沅君古優解三「是則秦漢優人並兼象人，戲魚蝦獅子，且着假面」，遂將優人與象人分而為二。然則今日戲臺上，凡戴面具、象鬼神或妖精者，均不得謂之「優人」耶？不然：又不免首

章去蔽節所謂「時代歧視」之病矣。元稹象人詩曰：首章去蔽（三）已引。

被色空成象，觀空色異眞。自悲人是假，那復假爲人！

則完全指象人爲戲劇演員，其任務乃扮演社會上種種人之種種象。戲劇者，卽「假爲人」耳。人間本是眞人間，因旣充塞欺詐、虛僞、……以後，結果乃無一不空，無一不假，故悲之曰「人是假」。此不圖在此「人是假」之封建社會中，竟尙有「假爲人」者，雖曰多事，却愈足使觀者驚心動魄！——此元氏之社會觀與戲劇觀也，與梁鍠詠木老人曰：「須臾弄罷寂無事，還似人生一夢中！」盧綸看弄郃翁伯曰：「何須更弄郃翁伯，卽我此身如此人！」皆一樣觀感。古代所謂「舞象」之「象」，至漢，已不盡爲無故事之舞，而且有爲演故事之戲者。如鹽鐵論指胡妲之伎爲「戲倡舞象」，西京雜記指演東海黃公故事者曰「戲象」。以此詩之內容而復曰「象人」，則所指者可以斷爲戲劇演員無疑 凡此，在唐代戲劇之理論部分，應佔重要一頁。惟就元詩之前二句看，分明反映當時之戲，已頗講求化裝與服飾。方登場時，絢爛至極！戲旣終場，忽爾寂滅，亦冷酷之極！凡設計象某種人、或象某一人者，如優孟象孫叔敖，文康樂象庾亮，詳本章參軍戲及歌舞戲總辭。對於其全身服飾，固當注意，若摹擬面部之容色，畢竟尤爲緊要！田邊尙雄中國音樂史曰：「西域多用假面而舞踊者，稱爲『象人』。此由印度方面得來者也。」未明所據。

戲臺上之表現旣普遍是「假爲人」，如扮官吏卽假爲官，扮婦女卽假爲婦人，則演員本身之或

老或少，或媸或妍，尤其或男或女，自完全無關。演員一出鬼門道，卽須完全忘却自我，而已化作劇中人，方合扮戲之需要。此乃一極平凡、極基本之意識也。循此以求，當知女優扮官吏，固是「弄假官」，見次章參軍戲節。卽女優扮婦女，亦仍是「弄假婦人」，見四章生旦節。與男優初無區別。上文見顏大娘與龐三娘化粧術之高，已說明女優之充旦色者，其「扮相」與演員本相之間，距離往往甚大；推而知劇中人之性格與演員本人性格之間，距離亦甚大。戲中之婦女，終是一種「假婦人」，「弄假婦人」一辭，必不限於指男優所爲，同樣亦指女優所爲，吾人應無復置疑。

唐人劇說中所謂「假面」，有不同之二義在：甲義指面具，不指化裝。如蘭陵王劇，崔記曰「刻木爲假面」；舊書音樂志曰「常着假面」是。乙義指化裝，不指面具。三章敍踏謠娘與西涼伎二劇，業已詳之。重要之點，在二戲有複雜之表情，前戲又有美妙之歌唱，不容戴面具，從中障礙，而貶損其效果耳。甲義已詳次章大面節；玆於乙義，補充說明如下——

假面指化裝，不指面具，唐以前已有之，不自唐始。如上引宋書或南史所謂「裝面」。隋書音樂志敍文康樂卽禮畢樂。曰「亮卒，其伎追思亮，因假爲其面，執翳以舞，象其容」，皆是。顏之推家訓敍傀儡子云：「後人爲其象，呼爲郭禿，猶文康象庾亮耳。」傀儡之象人，乃直接彩繪木人之面。世上無戴面具之傀儡，由此可推知文康樂內象庾亮，亦不用面具，而是化裝。蕭史云「在中

國用面具，想當漢魏六朝以迄隋唐時，很普遍，不止蘭陵王用牠。隋書音樂志說：『禮畢者，……因假爲其面』。」所見恰與此相反。但董氏於其說，旣不具理由，亦未舉例證，實未足遐。「假面」固有面具與塗面二義，即「面子」一辭，亦有面具與畫像二義。古謂「胡面子」，猶今曰「鬼臉子」，乃謂面具。見次章大面節。但如宋太宗時，僧元靄爲小黃門楊懷古畫顏貌，取出折證，則亦曰「於懷中探出面子」。見明曹學佺蜀中廣記一〇八。所畫面容，旣稱面子，彼面部化裝，當然亦可稱「裝面」或「假面」。

一般面具，僅所以狀威猛或奇特而已，能驚人，不能感人，與百戲之性質較接近。面具上亦有表情，但一具之表情定於一，具如不易，情必無改。後世淨之塗面太濃厚，致妨害面部作複雜之表情。若生旦與丑之裝面，眉梢眼角，秋殺春生，各因其神色而異，則大有助於複雜之表情。目的在有以感人，與面具截然不同。唐人雖渾同其名稱，吾人當研析其體用，庶幾善體唐說耳。後世戲劇之化裝，亦有混稱爲「大面」之說，已見次章大面節。

茲入討論問題，仍當先及面具與化裝之關係，以便就此一事，有所結束。次章大面節內，曾謂董史及日人鹽谷溫中國文學概論講話，均主張戲劇之中，由面具發展到塗面化裝，是一種演進。實則無論古今戲劇，爲配合劇情，或腳色之需要，均是面具與化裝同時並用，從無先純粹面具，而

後演進至純粹化裝之現象。玆從化裝方面言之，生、旦、丑三色，不分古今，均難戴面具以演出。設若認爲有所謂「演進」者於其間，於勢且將劃如唐戲者爲「面具時期」，劃如後世戲劇者爲「塗面時期」；而落在所謂「面具時期」中者，於勢又將被認爲不分生、旦、淨、丑，一律戴面具以演出。如鄭振鐸文學大綱十七，竟信踏謠娘與蘭陵王及鉢頭同，皆爲戴假面具之戲，詳三章踏謠娘劇論化裝。便是一顯著之例。但按諸上列唐戲中化裝之十二條事例，生、旦、淨、丑四色，皆確已配合劇情，實施其面部化裝。然後知事實上終於難劃漢魏六朝隋唐之伎爲「面具時期」，而認此時期所有脚色，皆普遍用面具也。近人對於唐戲所生之誤會，種種方面不同，此亦其一，得於此辨正之。

今日懷疑古劇之旦乃戴面具以演出，固屬離奇，近代復有懷疑古劇之正旦面部不化裝者，亦大可不必，賴唐戲有以明之。清吳長元燕蘭小譜例言云：「元時院本，凡旦色之塗抹科諢取妍者爲『花』，不傅粉而工歌唱者爲『正』，即唐『雅樂部』之意也。」元人青樓集末條云：「凡妓，以墨點破其面者爲『花旦』。」以清戲「花部」「雅部」之所謂「雅」，與唐代「雅樂」之「雅」相附，固覺不切，而謂正旦雅正，其面部不如彩旦點粉之形式，則可，謂正旦因主歌故，便以本色登場，略無脂粉，則未必。至少唐戲不然。如踏謠娘，可謂主歌者矣，所代表之人物性格，可稱如後世之正旦，非花旦，亦明矣。但據崔記所載，演員張四娘乃「善歌舞，亦姿色」。又據常非月目覩之紀錄，乃「舉手整花鈿，翻身

舞錦筵。……不知心大小，容得許多憐」！依然着意於其色相。料張四娘輩之扮踏謠娘，於面部化粧，必然不廢，甚且清妙耳。唐代婦女在平常生活中之容粧，據一般記載，與粗疏印象，似覺已勝於後世，何況扮戲！此點亦可考慮及之。

近人孫楷第傀儡戲考原論塗面云：

唐之弄參軍戲，其爲參軍者，約略當於後世之副淨。當時亦塗面否，今不可知。王靜安先生古劇脚色考餘說三「塗面考」，謂唐時舞曲塗面，不言參軍戲。然引五代史伶官傳，謂後唐莊宗自傅粉墨，稱李天下，其事已在唐後。按伶官傳但云莊宗別爲優名以自目，曰李天下，無「自傅粉墨」語。北夢瑣言卷十八載「莊宗自爲俳優，名曰李天下，雜於塗粉優雜之間，時爲諸優撲扶摑搭」。據此，知莊宗所爲，即弄參軍戲。其時去唐不遠，疑唐之參軍亦塗面矣。

按段錄之述唐代伎樂盛況，曾曰「復採優伶，尤盡滑稽之妙」；唐時舞曲且塗面；擬大木大又全從神態入手；——合此種種，知在上文所舉「滑稽形式」中，既欲尤盡其妙，必不至於專重聲辭，而忽略容態，一無所措。莊宗「自傅粉墨，與優人共戲於庭」，見通鑑二七二與北夢瑣言「塗粉優雜」所指，正是其在戲中之面部化裝耳。據下章服飾節，莊宗實際扮演之人物，範圍頗廣，所演必不止參軍戲，且不限於科白類戲。惟如近代臉譜之制，唐時尚無，上文已言。故對莊宗之塗面，縱粉墨

分明，尚不能意識其即同於後世舞臺上之丑脚也。至於莊宗之遭摸挟摑搭，爲角觝所有，不屬參軍戲，已詳次章參軍戲節。其中角觝是否亦塗粉化裝，茲可不論。

第六章　設備

一、劇場

「劇場」二字，含義甚寬，要以戲臺或表演地方為中心，其前有看戲之處，其後有扮戲之處，周圍有一定環境。除扮戲之後臺外，其餘部分，現俱有零星資料，足以說明唐代情況。或已觸及本體，或僅得其近似，或與普通歌舞所用尙難分。雖皆大概而已，難云詳盡，但不妨先就此等資料，董理成說，徐圖修訂補充。周史三十曾謂「中國之有劇場，宋代的勾欄當為其嚆矢」；今既肯定唐代已有劇場，當知其不然矣。編末「補說」五提及唐人勾闌圖詩之辨解一文，足供劇場研究之參考。

假如以唐代較大之都會言，例如東西兩京，其典散樂者，國家機構有太常寺之大樂署，皇家機構則有教坊。凡此上層機構於表演伎藝之設備如何，非此所欲論。此所論者，乃一般社會情形。唐代長安地方之娛樂場所，顯有歌場、變場、道場、戲場四種可擧。請先明前三種之輪廓，然後再詳

第四種戲場，庶可顧及全面。

敦煌曲皇帝感辭第一首曰：

新歌舊曲遍州鄉，未聞典籍入歌場。新合孝經皇帝感，聊談聖德奉賢良！

此處「歌場」二字，無論庶指或實指，皆示開天間玄宗親注孝經頒行天下之時，民間原有之聽歌場所，業已遍及州鄉，正好藉以推行此項皇帝感詞，爲宣傳之助。名雖曰「歌場」，唐代歌與舞多不分離，其實必兼爲舞場也。如韋應物之女，曾流落長沙舞柘枝爲活，或即託跡於此種歌場。三章蘇中郎劇引段錄「每有歌場，輒入獨舞」，並可參考。

唐薛昭緼幻影傳李秀才條略曰：

虞部郎中陸紹，元和中嘗謁表兄於定水寺。鄰院僧偕李秀才來，寺僧詆爲不逞之徒。曰：「望酒旗、翫變場者，豈有佳者乎！」

此事，段成式酉陽雜俎前集五亦載之。所謂「變場」，被視同酒肆，且加「翫」字，爲不逞之徒尋樂之所。語雖出諸僧口，亦足代表當時衛道君子之心理。如吉師老之「看蜀女轉昭君變」、王建之看蠻妓講唱昭君等，應俱在其地。其藝大都爲女伎，兼著色相，故措大趨之若鶩。先天初，賈曾諫太子閱女樂，謂「婦人爲樂，必務冶容，娃姣動心，蠱惑喪志」，乃指率更寺官署名，非寺廟。之女

伎言；開元初，禁女樂勅謂「徵聲徧於鄭衞，衒色矜於燕趙」，乃指民間之女伎言：俱詳七章四節女優。一時風氣，可以想見。謂變場獨非端人正士之所履，恐亦門面語耳。

道場本爲高僧名德所主，鳩集善男信女，參經禮佛，定邪悟道之地，難云娛樂也。然唐俗輕颺，禪戒不密，所謂「道場」，早有淪爲聲色相邀，士女塵雜者；其吸引衆等之魔力，每爲其他三場所不及。如唐趙璘因話錄四曰：

> 有文漵僧者，公爲聚衆談說，假託經論，所言無非淫穢鄙褻之事。不逞之徒，轉相鼓扇扶樹，愚夫冶婦，樂聞其說。聽者塡咽寺舍，瞻禮崇奉，呼爲「和尚教坊」；效其聲調，以爲歌曲。

前章歌唱節所述和尚清唱，可爲此事之實例。更參考下章演員次節，知「和尚教坊」所爲，不僅談說與歌曲，且及俳優。雖未必卽在道場中演出，亦可見此輩所表現之伎藝範圍頗廣。其聚斂錢帛之用途，容稍別於民間賣藝之人，但在一般趁逐道場，留連寺院者之作用，則大抵娛遣，或別圖方便；必指謂「不逞之徒」，亦狹隘之見耳。故謂唐代道場所爲，有一部分直等於賣藝，供人尋樂而已，以與歌場、變場、戲場同列，並不枉也。

唐代所謂戲場，應與南宋瓦舍同，兼容百戲、戲劇及雜伎三類。並不如後世之戲院、茶園，爲專門演劇之所。參看次章傀儡戲節討論問題（丙）。錢易南部新書戊云：

長安戲場，多集於慈恩。小者在青龍，其次薦福、保壽。尼講盛於保唐，名德聚之安國。士大夫之家入道，盡在咸宜。

宗鏡錄卷三引大宋吳越國慧日永明寺主智覺禪師延壽集：

如楞伽經偈云：「心爲工技兒，意如和伎者，五識爲伴侶，妄想觀伎衆。」如歌舞立技之人，隨他拍轉，拍緩則步緩，拍急則步急。如彼技兒，取諸樂器於戲場地，作種種戲，心之伎兒亦復如是。種種業化以爲衣服。戲場地者，謂五道地。種種裝飾，種種因緣，種種樂器，謂自境界技。兒戲者，生死戲也，心爲伎兒種種戲者，無始無終，長生死也。」

近人向達唐代俗講考，謂「除咸宜不知外，餘……六寺全在長安城東，即所謂『左街』也。……」錢氏所述，當屬大中以後事。唐書十八下宣宗紀，載大中前一年，上都左右兩街諸寺興革情形，與向說不盡符合。宜合通鑑二四八所載武宗會昌六年上京兩街諸寺情形，參互考訂。通鑑宣宗紀曰：

大中二年冬，十一月，萬壽公主適起居郎鄭顥。……顥弟顗，嘗得危疾，帝遣使視之。還，問公主何在。曰：「慈恩寺觀戲場。」帝怒，嘆曰：「……豈有小郎病，不往視，乃觀戲乎！」

乃一實例。此事亦載唐張固幽閒鼓吹。此種戲場，大者多在慈恩寺，次者在薦福寺、保壽寺，小者在青龍寺。每寺所有，不止一場；四寺共有之數當必可觀。唐之戲場所以多設在寺院，應有沿革可考。

此事檢洛陽伽藍記長秋寺、瑤光寺、禪虛寺等條便知，唐寺設戲場，乃沿北朝之舊。若以常情度之，無非利用其所有廣場，與瞻禮之四衆，市集之遊人而已。迨社會上既已養成一種「逛廟」之風習後，則戲場與道場二者，地點密邇，其表演之伎藝雖然分工，若其所擁之觀衆實已合流。寒暑不更，貴賤咸集，其盛可想。唐代長安諸寺戲場，稍有別於隋薛道衡戲場轉韻詩之所詠：一則經常所設，一則歲首始有；一則賣藝人經營，一則政府措置也。元稹與晦侄等書曰：

吾生長京城，朋從不少。然而未嘗識倡優之門，不曾於喧譁處縱觀。

所謂「倡優之門」及「喧譁處」，顯然即此種廟會內之戲場所在。元氏蓋對侄輩貌爲謹飭，避免「不逞」之貶耳。戲場內所演之戲，必甚廣泛：歌舞、科白，兩類皆有；若傀儡戲、猴戲等，其伎愈爲大衆化者，尤易麕集於此。杜佑所賞之盤鈴傀儡，宜亦戲場所有，其演臺應是樂棚制度，詳下文。至於看臺，因觀衆中身分懸殊，妃主王公，未必肯與販夫走卒同其擁擠，當另有區劃。既曰「喧譁處」，戲場內之一般秩序，不合理想可知。

此等「喧譁處」，殆因與「市場」鄰近之故，廟會更不免。太平廣記八三續生條引廣古今五行記：「濮陽郡有續生者，……每四月八日，市場戲處，皆有續生。郡人張孝恭不信，自在戲場，對一續生，又遣奴子往諸處看驗。奴子來報，場場悉有，以此異之。」此等「戲場」，在市場之內，數量多，殆

一技佔一場，非一場設備供多伎先後次第而用也。場在濮陽，不知歌舞戲中抑曾演濮陽女否？又廣記三九四徐智通條，引集異記，謂徐處州人，夜聞河橋人語，一曰：「明晨何以爲樂？」「……。」一曰：「不如祇於此郡（按：應指處州）龍興寺前，與吾子較技耳。」一曰：「寺前素爲郡之戲場，每日中，聚觀之徒，通計不下三萬人。」又曰：「寺前負販戲弄，觀看人數萬衆。」此例甚明。

唐代戲場，有露天與室內之別。惟戲場雖露天，而戲臺並不盡露天，不可誤會，下文詳之。玆先言第一種露天戲場。三章敍踏謠娘與蘇莫遮之演出，皆已肯定其爲露天環境。常非月看演踏謠娘之處，一片廣場，環場有道路，路外繫馬；觀衆三面簇擁戲臺，自然成圓形。開元二年，禁斷女樂之勅文（詳首章五節盛唐及七章四節女優。）有曰：「廣場角觝，長袖從風。」曰「角觝」，猶曰「競賽」；惟二句亦可解釋爲長袖之女舞繼續角觝之後，均在廣場演出。表面曰「女樂」，曰「長袖」，實際應包含女優之演戲在內，斯亦露天戲場之一實例。至於三章科白類諸劇（一一）「斬指天子」條，謂史思明宴於太原城下，而使倡優居臺上，侮慢唐皇。此臺爲使表演顯著，使敵人在太原城上之見聞得以明晰，故臨時構之，並非演戲之常制。又（八）「忤龐勳」條所見泗州刺史杜慆在毬場演劇，招待過境軍隊，事尤明顯。利用毬場演戲，以容衆覽，固唐代所習見。周史三十載淸北京廣和樓戲園舊址，卽明代査家樓戲場舊址之詳圖，並曰「蓋猶一片曠場，與今日有圍牆屋頂之戲園不同」。

足見民衆看戲之所，歷代大抵苟簡；自唐卽爾，迄明千載，並無多變。或同時已別有所改進者在，而此一古老之制度，則依然保存也。

唐代配合露天戲場之戲臺，宜是樂棚。樂棚之說，最爲緊要！東京夢華錄六「元宵」條曾曰：「內設樂棚，差衙前樂人作樂，雜戲，並左右軍百戲在其中」，實唐制之遺。近人但知宋元戲場之有樂棚與勾闌，（詳馮沅君古劇說彙內勾闌考等篇。）而不知樂棚早有於唐。由此應悟宋元樂棚中之所爲，唐樂棚中非不能爲之；卽唐代早已有戲，而宋元戲劇之制度，自有其唐代之淵源在，不可否認，亦不可遺忘也。元稹哭女樊詩曰：「騰踏遊江舫，攀援看樂棚。」看樂棚，猶云看臺上演戲。兒童履地，雜稠人中，正同「矮子觀場」，無以自足。故必攀援人肩，或履其他高處，方遂所欲。臺頂有棚，遮蔽風日，庶幾可以成演；故曰戲場露天，戲臺不必露天也。常非月在露天戲場看演踏謠娘曰「翻身舞錦筵」，據下文，「錦筵」原爲室內戲場之戲臺名稱，常氏蓋借用二字，以便詩中叶韻而已。觀衆對於戲臺，仰視則爲樂棚，平視臺上裝飾種種，又不妨以「錦筵」二字美之耳。宋范成大吳中紀物俳諧體云：「鉗赭裝牢戶，（原注：「獄戶。」）嘲嗤繪樂棚。」（原注：「山棚多畫一時可嘲笑之人。」）所謂「樂棚」，容不必爲戲臺，但其名仍從指戲臺之樂棚來。

次及室內戲場，須連帶戲臺，一並說明。露天戲場乃所以容衆，設備定較簡陋。室內戲場則供

少數人娛玩，設在朱門畫戟之家，酒綠燈紅之際，當然較爲精緻。載籍所見，情形不一，茲舉五例，大致可該。五例之前，對於室內戲場，尚可先得一總概念。元稹連昌宮詞曰：「夜半月高絃索鳴，賀老琵琶定場屋。」白居易詩：「定場排越伎，促座進吳歈。」所謂「場」或「場屋」，應皆指室內呈伎之場。「定」義可能有二說：或謂安定場內秩序，當在開始之時；或謂維繫全場觀衆之最高興趣，使不忍半途而去，當在終場之時。似以後一說爲長。下文論看棚，引隋書音樂志，有「故戲場亦謂之場屋」語。此曰「戲場」，綿亙八里，乃指大範圍之「戲區」；此曰「場屋」，乃指夾道之看棚，陰蓋衡連，如屋宇之櫛比，與元白詩中所說不同。

第一例尚不成爲戲場，即酒席筵前、方丈之地而已。亦說不到有觀衆，僅自演自賞而已。五代史吳世家紀徐知訓楊隆演飲於樓上，徐爲參軍、楊爲蒼鶻是也。詳次章科白類諸劇〔三〕。當時樓上是否有表演臺，二人而外，尚有優人高貴卿侍酒，除高而外，是否尚有第二旁觀者，均不可知。南唐韓熙載與舒雅易服燕戲，見四章末纛節。其情形已較不同，凡侍婢賓客，應皆觀衆也。

第二例曰「舞榭」，有特稱爲「紅樓」者。不在市衢，而在寺觀內，「歌舞樓」等屬焉。張籍法雄寺東樓詩：「汾河舊宅今爲寺，猶有當時歌舞樓。」可證。段成式酉陽雜俎「長樂坊安國寺」條云：「紅樓，睿宗在藩時舞榭。」憲宗時，有廣宣上人，特許居安國寺紅樓院，白居易等均有詩供奉。花蕊宮詞云

「禁寺紅樓內裏通」，亦是。疑當時此等舞榭與下文所述舞臺、舞閣、舞筵同，便是戲臺。後來泛取「紅樓」二字，以名市衢間一般徵歌選舞、追歡買醉之地，遂不復有戲臺之意矣。如賈島之弟無可寄詩云：「紅樓知有酒，誰肯學長安！」敦煌曲長相思云：「終日紅樓上，□□舞着詞。」又十二時云：「或臥紅樓整沉醉。」

於第二例與第三例之間，應先說明所謂「設」與「餔」。慈恩寺龍諸戲場，露天居多，設備簡單，乃賣藝性質，凡入場者須納貲。若室內戲場，皆王公府第、文武衙幕之主人所設，賓客但於宴間或宴後，奉邀娛賞而已。——此其大別也。「設」之古誼，本包含宴，曰「宴設」，初無設戲之意。如白居易集謝蒙賜設狀及謝賜設及匹帛狀，尙皆云賜食。至隋唐，稱「宴設」之義漸變：有「宴」指飲食，而「設」指伎藝者。隋唐十三音樂志，敍三朝設樂，凡四十九節，內單純爲樂者不云「設」，倘是歌舞與戲弄，則皆曰「設」。如「十三設大壯武舞」、「十五設雅歌五曲……」、「十六設俳伎……」，正是此意。普通宴而不設者固多，若設而不宴者，容亦有之。若宴與設兼至者，每有明文可按。如王建宮詞：「春設殿前多隊舞。」白居易詩：「戎裝看春設，左握寶刀斜。」上文三章敍麥秀兩歧劇，引王氏聞見錄，稱封舜卿「至蜀，設弄」。又科白類諸劇〔二〕敍「五縣天子」，引南部新書：「一日，大設，爲伶官作戲辭。」下文第五例引太平廣記，稱「青州大設」。南唐劉崇遠金華子雜編上：「長安坊巷中，有欄街餔設，中夜樂神，遲明未已。」正謂餔設戲臺，演戲樂神。——凡此「設」

之含義，已逐漸與「宴」分離，而專指伎藝之設。上文第一例內，徐楊自演自賞，當無所謂「設」；第二例內，睿宗在藩時有紅樓，爲戲場或舞場之專門建築，其招邀僚屬，共同宴賞，事所必至，則有「設」矣。若下文第三例以下所述，殆無一不是「宴設」。唐戲之演出，從戲場性質看，顯有此賞藝與宴設兩類之判，要不宜忽。宋人不曰設，而曰「排」。南宋所謂「天基聖節排當」，其最著者。北宋文瑩湘山野錄上：「頃有眉守，初視事，三日，大排，樂人獻口號。……召優者問：『前日大排，樂詞口號誰撰？』」除排席外，尚排伎藝。後世小說中所謂「大排筵宴」，似已專指飲食矣。據云：「內宴賞，初坐，再坐，插食盤架者謂之排當，否則謂之進酒。」見西湖遊覽志餘三。

「設」在唐代，已發展至專備房屋之一步，若今之有俱樂部然。穆宗長慶初，沈亞之作華州新葺設廳記。觀其內容，所謂「設廳」，確係宴會兼表演伎藝之場所。沈氏之文，雖喜造作生硬詭僻之辭，若此二字已爲當時現實流行之語，觀下文所引仙傳拾遺云云，可知。且所述之事頗具體，爲透露唐人生活眞象之罕見資料，爰錄之——

今天下邦郡之望，莫與太華等，然而公堂讌臺無別位。顧几硯與饌樂之具，日更廢置於其間。……夫几硯者，公事之重器也，以宴而遷，徹宴而復，則居不得常，屢更其所，……事之者既勞，固以慢矣！而況酒行樂作，婦女列坐，優者與詼諧，摇笑譏；左右侍立，或銜哂壞容，不可罪也。夫狎久則不敬，豈吾之獨患，

其吏亦醜之。明日，解宂字一構於正寢西南隅，……不涉旬而功就。……長慶元年，四月甲子，吳與沈亞之……張文其下，紀其功焉。

因辦公廳與俱樂部性質一莊一諧，不能同屋兼用，又不勝其變更布置之煩，故另闢宴娛專用之地。足見宮吏宴娛之頻數，一般皆因陋就簡，並無專屋，此則有之，故矜以爲「功」，而爲文紀之。所敍伎藝，除音樂外，有雜伎或滑稽戲。列坐之婦女，宜爲女演員，並非女賓；另見七章四節。下文引崔祐甫文，亦云「鄭衞之女列於賓席之末」。其所演者應爲歌舞或歌舞戲。惜前臺與後臺之分析一點，文內尚無表示。然若此文所見唐代「設廳」之作用與制度，已值得研究我國古劇場者深切注意矣。參看下文引趙璘事，所謂「春設」。讀會儀知唐制以廳事爲「設廳」，玉海謂宋時郡署廳事亦稱「設廳」，均已迷其原旨。歲華紀麗譜：「三月八日，二十一日，宴海雲山鴻慶寺，登衆春閣觀摸石，晚宴於大慈寺之設廳。」

宮中之宴，或臨民之宴，或民間之宴，每曰「酺」或「大酺」，原是古義，唐人尤爲習用。其進一步曰「觀酺」者，則是飲食之際設伎樂。如新書二二禮樂志曰「賜宴設酺」。「酺」已離「宴」，而專指伎樂，故謂之「設酺」。新書三四五行志曰：「證聖元年，武后御端門，觀酺。」舊書七中宗紀曰「與近臣觀宮女大酺」，直是觀伎，觀宮女大設戲樂耳。陳鴻祖東城老父傳謂玄宗每於八月五日千秋節，「賜天下民牛酒，樂三日，命之曰『酺』，以爲常也。大合樂於宮中，……萬樂具舉，

六宮畢從」。余唐文二九載玄宗禁大酺會人塡溢詔，謂「大酺之會，與人同歡，或慮遠方觀者來往猥狽，其四夜併宜開坊門，府縣金吾，嚴加捉搦」。可略見民間因大酺而活躍之盛況。「捉搦」謂搜杳，不云捉拿。明張自烈正字通曰：「唐無酺禁，亦賜酺者，蓋聚作伎樂，高年賜酒麪也。」乃指民間情形。如陸羽自傳，謂「郢人酺於滄浪道，邑吏召子爲伶正之師」，正因酺而設戲，始用伶師。前章化裝節，引麗三娘應汴州大酺之倔而作伎，亦同。

第三例曰舞臺、舞閣、舞筵、錦筵，皆室內戲臺之稱謂，其重要猶之露天戲場之有樂棚。崔記曰：「於是內妓與兩院歌人，更代上舞臺唱歌。」原爲宮中所有。臺雖以「舞」名，唱歌、舞蹈、演戲，俱可應用。杜牧寄遠曰：「向無羅袖薄，難念舞臺風。」料此二字之在唐代，原普遍用指表演臺，不限於宮庭內華貴之設備，方有此稱。沈佺期詩：「梅樓翠幌敎春住，舞閣金鋪借日懸。」孟浩然奉先張明府休沐還鄉宴集云：「樹低新舞閣，山對舊書齋。」民間舞臺，容亦有獨立永久之建築，如舞閣是，不比廣場之樂棚，臨時搭蓋而已，既不用，便拆去也。近人衞聚賢元代演戲的舞臺清華大學文學月刊二卷一期。文內，列山西萬泉縣宋元明戲臺名稱，仍不外舞亭、舞廳、舞殿、舞臺、舞樓、樂樓等，宋以前可以想見。近人墨遺萍記幾個古代鄉村戲臺一文載戲劇論叢二輯曰：「山西絳州城內、張上貴衙門坡前，有個樂樓，八卦挑角，傳說係唐代以來的歌舞臺，現在殘跡猶存。」

所謂「筵」，最可注意！白居易柘枝妓詩「平鋪一合錦筵開」，又青氈帳二十韻：「側置低歌座，平鋪小舞筵。」「平鋪」，表示其有相當闊大之面積；「一合」，表示其四面有勾闌之類圍合；「開」，謂揭幕。筵之高度如何，及樂隊位置何在，可參考敦煌壁畫（文物參考資料二卷四期陰法魯從敦煌壁畫論唐代的音樂和舞蹈一文內插圖）。惟曰「筵」者，旣高出地面若干，又有一定範圍，必確成一臺，並非平地之施茵氈而已。——此一概念，必須建立。竇庠命觴觀樂云：「錦筵開絳帳，玉斾下朱輪。曲裏三仙會，風吹百囀春。」足見錦筵先藏於帳中，屆時揭幕。「三仙會」，乃劇中所演三美相會故事。顧況宮詞云：「九重天樂降神仙，步武分行踏錦筵。」筵上可容隊舞，猶之今日之大型舞臺，當非宮廷不辦。王建宮詞云：「玉簫改調移箏柱，催換紅羅繡舞筵。」似謂名角登臺，或某一幕之戲舞開演，須臨時更換紅羅繡幕，以矜殊異。如此增華，亦非宮廷不辦耳。元稹新樂府立部伎云「胡部新聲錦筵坐」，謂坐部伎之奏胡樂，乃坐於臺上。梁徐勉迎客曲云：「絲管列，舞席陳。」又：「羅絲管，舒舞席。」舞席，正是唐之舞筵。

第四、第五兩例，介乎露天與室內兩類之間，從露天說起：段錄「雲韶樂」條曰：「舞在階下，設錦筵。」德宗時，崔祐甫廣喪朋友議：「乃其宴也，鄭衞之女，列於賓席之末；俳優侏儒，設於公堂之下。」殿廷或公堂奏伎，觀者向來居高臨下，遂有露天設錦筵之制，並非在平地上表演。楊巨源和劉員外陪韓僕射野亭公宴云：

好客風流瑇瑁簪，重簷高幕曉沉沉。綺筵霜重旌旗溼，玉帳天清絲管聲。繁戲徒過會儒目，衆歡方集漢郎心。寒笳一曲嚴城暮，雲騎連嘶香外林。

此詩寫中唐文武官吏野間宴集情形，自曉自暮，自集至散，環境設備，戲樂人情，頗爲具體。其曰「繁戲」，當兼有百戲、雜伎在內，不止戲劇而已。「重簷高幕」，仍是居高臨下之勢。玉帳所以奏樂，不露天可知。綺筵所以表演，而旌旗在上，可能亦有覆蓋。總之：此與慈恩諸寺戲場中之樂棚較，景象顯然不同。蓋士大夫宴饗，乃將平時室內之所有，移之野外耳。暢當軍中醉飲寄沈八劉叟云「野膳隨行帳，華音發從伶」，可參考。

另一式乃表演在階上，應算室內；觀衆集於庭中，又顯屬露天，情勢與上相反。太平廣記七四張定條，引仙傳拾遺云：

與父母往連水省親，至縣，有音樂戲劇，衆皆觀之，定獨不往。父母曰：此戲甚盛！……定曰：「此有靑州大設，亦可看也。」即提一水瓶，可受二斗以來，空中無物。置於庭中，禹步繞三、二匝，乃傾於庭院內。見人無數，皆長六七寸，官僚、將吏、士女、看人，喧闐滿庭，即見無比設廳、戲場，局筵、隊仗，音樂、百戲，樓閣、車棚，無不精審。——如此宴設一日。

此條中之故事，雖託諸仙怪，但仍充分表現人事制度。惜文字似有訛奪，祇見大意而已。「靑州大

設」是其總名，足見當時青州之散樂伎藝，必然著聞。表演施於廳上，觀衆宴於庭中，是其大體格局。而百戲呈於樓閣、車棚者，以及隊仗等難入廳事者，當仍集階下。所謂車棚，乃唐人戲樂裝備之一種，漢魏之遺制也。如傀儡戲等，設於車棚，尤屬可能。新書一五二李墉傳：「舊制：設次郊丘，太僕盤車載樂，召羣臣臨觀」；又一八二李蔚傳，敍懿宗迎佛骨，「錦車繡輿，載歌舞從之」，皆明例也。隋書十：「凡鼓吹，陸則樓車，水則樓船。」近人阿英中國古代民間舞蹈，謂孝堂山漢畫象內，有鼓車之圖，用雙馬拖曳。車內四樂者、二舞者，古稱「黃門車」，乃專爲舞蹈而製，應其始也。張衡西京賦曰：「爾乃建戲車，樹修旃。」戲車較鼓車又進一步。前章音樂節所引崔記軼文「凡棚車上打鼓，非柘枝，即阿遼破」，亦可參考。

上舉五例，皆示戲場布置。至於戲臺之設備，除上文引王建宮詞所謂「紅羅繡幕」外，普通均有地衣。白居易樂府紅線毯：「綵絲茸茸香拂拂，線軟花虛不勝物。美人踏上歌舞來，羅襪繡鞋隨步沒。」新書一〇六曹確傳，謂李可及造歎百年舞，「刻畫魚龍地衣，度用綃五千」。——二事皆爲宮中華貴之製。民間如無名氏詩云「冷宴殷勤展小園，舞鞇柔軟綵虬盤」，白居易偷閑走筆題二十四韻云「暑遣燒神酎，晴教曬舞茵」，其物可想。三章敍西涼伎，引李端詩，寫胡騰舞時，「揚眉動目踏花氈」；又引劉言史詩「亂騰新毯雪朱毛」。花氈與新毯，均實例也。舊書一九八波斯傳，謂天寶「九年四月，獻火毛繡舞筵、長毛繡舞筵」，新書略同。新書二二一下米國傳：「開元

時，獻璧、舞筵、師子、胡旋女。」所謂「舞筵」，應是舞臺之茵氈，遂逕稱「舞筵」矣。惟所以構成「錦筵」之「錦」，或「綺筵」之「綺」者，要不止此一幕、一茵而已，餘當類推。臺上演員出入應有門。白居易奉和汴州令狐令公：「平展絲頭毯，高褰錦額簾。」一上一下，已攝出舞臺全面輪廓，尤值注意！所謂「錦額簾」，應即門簾，其有門可知。倘但曰「錦額」，不曰「簾」，可能為臺之正中上方所懸，有如元壁畫題字之處，既兼曰「簾」，其為間隔內外之物必矣。崔記於宮伎，曰「出隊」，曰「舞人初出」，曰「出戲」，曰「出舞」。唐人弄獅子，凡一套謂之「一出」，疑由戲劇之出場、進場而來。景德傳燈錄十四見藥山與雲巖語——

藥山乃又問：「聞汝解弄獅子，是否？」師曰：「是。」曰：「弄得幾出？」師曰：「弄得六出。」曰：「我亦弄得。」師曰：「和尚弄得幾出？」曰：「我弄得一出。」

二人生在中唐，（藥山大和二年寂，雲巖會昌元年寂。）「出」字至遲在初盛唐之戲劇中已用，尚待詳查。明王驥德校注古本西廂記凡例，謂雜劇傳奇之分段落：「元人從『折』，今或作『出』，又或作『齣』。『出』既非古，『齣』復杜撰。」其實「出」又何嘗非古哉！近人徐筱汀小說戲劇中回折齣三字的來歷，認定元明北劇用「折」及其同音字，南戲用「出」及其同音字，豈宋元南戲得於唐戲者尤多歟？

戲臺既有上下場門，必然有後臺，供裝扮。在樂棚、或舞臺、或錦筵之制度中，如何安置後臺，或如何

設計以代替，一時尚無所徵。

露天劇場之觀衆，普通竚立而已。唐顏師古注漢史游急就篇「倡優俳笑觀倚庭」曰：

> ……倚，立也。「觀倚庭」者，言人來觀倡優，皆倚立於庭中也。「倚」字或作「伎」，謂觀俳倡之伎於庭中也。

顏氏此注，固循古義，料其意識中必兼包唐時看戲依然立於庭中之情形。然唐代如公主貴賓蒞慈恩戲場看戲，當另有看棚。看棚之制，隋已盛行。隋書音樂志云：「每歲正月十五日，於端門外，建國門內，綿亙八里，列爲戲場。百官起棚夾路，從昏達旦，以縱觀之。故戲場亦謂之場屋。」大業間東都戲場情形見隋書柳彧傳，謂「高棚跨路，廣幕凌雲」；裴矩傳謂「百官及民士女，列坐棚閣而縱觀」。新書裴矩傳則謂「列繒樓、縵閣，夾道」；唐會要三三對此事僅謂「百官起棚夾觀」而已。唐代情形，可從段錄「驅儺」條所云得一概念：「其日，大宴。三五署官、其朝寮家，皆上棚觀之。百姓亦入看。」他如宋璟請停仗內音樂奏全唐文二〇七，謂仗內教坊將與諸寺觀誇鬬音樂，「宮人百姓或有縛棚」。「縛棚」亦是紮縛臨時看臺。冊府元龜五六九述玄宗時事曰：

> 每初年望夜，又御勤政樓，觀燈作樂。貴臣戚里，借看觀望。夜闌，太常樂府縣散樂畢，即遣宮女，於樓前縛架，出眺歌舞以娛之。

所謂「縛架」，正指看棚。通考一四七改其說曰：「達官戚里並設看樓觀之。夜闌，遣公嬪於樓前歌舞。」殊非原意。惟曰「看樓」，亦棚之高者，即所謂「縛架」耳。唐無名氏玉泉子云：

趙琮妻父爲鍾陵大將。琮久隨計，不第，窮悴甚，妻族益相薄。雖妻父母不能不然也。一日，軍中高會，州郡謂之春設者，大將家相率列棚以觀之。其妻雖貧，不能無往，然所服故弊，衆以帷隔絕之。設方酣，廉使忽馳吏呼將，將驚且懼，既至，廉使臨軒，手持一書笑曰：「趙琮，得非君子壻乎？」曰：「然。」乃告之：「適報至，已及第矣！」授所持書，乃牓也。將遽以牓奔歸，呼曰：「趙郎及第矣！」妻之族即撤去帷障，相與同席，競以簪服而慶遺焉。（據太平廣記一八二，改。）

足見設棚看戲，唐代原屬常事。棚內既更可施幃障，則其他設備可想。若青木史十五及馮沅君勾闌考內所說，宋元劇場之看席爲神樓與腰棚等，乃沿唐制而來亦可知。至唐代室內劇場之觀衆，皆就宴席以坐；面對所謂「錦筵」者，既高出地面，則筵上所演，儘可入覽。規模較大之集會，如演西涼伎，白詩曰「醉坐笑看看不足」，分明設座。舊書六二李綱傳，謂唐令則「乃於宴座，自比倡優」。又一四二王武俊傳，敍義陽主之戲曰「往往歌於酒席」，即謂演於酒席，觀衆亦必有座。

於此略述宋代奏伎布置之部分情形，以資參考；其中所謂「砌臺」，宋人且以爲由唐而來。首

章末節述「蜀戲冠天下」，曾引雞肋編，載成都開武場賽戲詳情，府官宅眷等坐看棚內，衆庶立高凳上，男左女右。凳在棚外，既高曰「如山」，當不妨視線。阮閱詩話總龜前十五引談苑云：

砌臺，即今撥擦臺也。王侯家作，以爲臨觀之戲。唐張仲素詩云：「窺望臨香閣，登高下砌臺。林間踏青去，席上意錢來。」即知唐來有之。太祖乾德，王都尉家，其子承裕幼時，其父戲補一砌臺使」。

按唐楊汝士詩「抛却弓刀上砌臺，上方樓殿窣雲開」，與張仲素詩所云，皆指有梯級之高臺，初非上述舞臺或錦筵可擬也。惟開元宮人於砌臺歌曲，則不能謂非藝臺。太平廣記二一九周廣條引明皇雜錄云：「開元中，……有宮人，……嘗因大華宮主載誕三日，宮中大陳歌吹，某乃主謳者，懼其聲不能清，……嘗筵歌數曲。曲罷，覺胸中甚熱。戲於砌臺，乘高而下，未及其半，復有後來者所激，因仆於地。」宋所謂「撥擦臺」未詳，未省與舞臺、砌臺之二者孰合。阮氏所謂「臨觀之戲」，含意不明。登高臨觀，不能謂戲；若臨觀伎藝，又無俟登高。惟白居易宴周皓大夫光福宅云：「何處風光最可憐？妓堂階下砌臺前。軒車擁路光照地，絲管入門聲沸天。」將「砌臺」與「妓堂」「絲管」等聯繫，雖仍曰憐賞風光，又似爲奏伎之地，姑存之以俟考。總龜錯字甚多。據清吳景旭歷代詩話五一：「撥擦臺」作「擦擦臺」，「臨觀之戲」作「臨觀之景」。又引清異錄語：「金陵士大夫家飯，可打擦擦臺是也。」又作「王審琦都尉家」。宋史一四二樂志，「教坊」條：「每上元觀燈，樓前設露臺。臺

上奏教坊樂舞、小兒隊。」蘇軾次韻王晉卿上元侍宴端門：「月上九門開，星河繞露臺。」陸游詩云：「社日兒童喜欲狂，太平處處是優場。」武林舊事二「元夕」條，謂以五色玉柵簇頌語，「其上伶官奏樂，稱念口號、致語」；其下爲大露臺，百藝羣工，競呈奇伎。陳元靚歲時廣記十「縛山棚」條亦云：「棚下用枋木壘成露臺一所，綵結欄檻。兩邊皆禁衛，排立樂棚。教坊鈞容直、露臺子弟更互雜戲。萬姓皆在露臺下觀看。」曰「露臺」，應是上無覆蓋，然後所奏之伎，乃便於觀燈樓上俯瞰。當時「御前承應」如此；若民間瓦舍，想一概用樂棚仰視耳。新書一〇九王璵傳，謂廣德初，李國禎建言：「唐家仙系，宜崇表福區，招致神靈。請度昭應南山，作天華上宮、露臺、大地婆父祠。」此露臺所以招致神仙，不同奏伎，當更宏敞。漢文帝時有露臺，設在新豐縣驪山頂，所以迎神仙，工未就。初唐沈佺期詩：「漢文宜惜露臺費，晉武須焚前殿裘。」漢書文帝紀贊：「嘗欲作露臺，召匠計之，直百金。上曰：『百金，中人十家之產也。吾奉先帝宮室，常恐羞之，何以臺爲！』」按此露臺即詩大雅所謂「靈臺」。鄭注：「天子有靈臺，所以觀祲象、察氛之妖祥。」

總之，唐代所謂「戲場」，乃戲劇、百戲、雜伎之所共有。兩京戲場多在大寺院中。戲場外仍有歌場、變場及寺內之道場，同爲士女流連娛遣之地。露天者以樂棚爲戲臺，亦有無棚而爲舞筵式者，觀衆大都竚立。室內戲場則較精緻：戲臺曰「舞筵」，高出地面，設帷幕，懸門簾，舖茵氈；觀衆在宴中有座。亦有戲臺設廳事，而觀衆宴於庭中者。若野間公宴設戲，座幕高張，面臨舞筵，

旁置音樂，皆有蔭蔽。——凡此所云，僅民間與朱門公府之兩面；若宮中或殿廷之設，尚不預也。

檢點資料，尚有應補充者如下——

前文考唐代劇場與戲臺情況，未及宮廷，祇就官場及民間情形言之而已。劇場有五、六種不同之結構，戲臺高出地面，有勾闌，有上下場門，有布幕，有地衣，有門簾等。茲續訂如次。若涉及之範圍，則稍稍擴展皇帝「御前」之規模如何，不受前文所限。

（一）酺設——張九齡奉和聖製南郊禮畢酺宴詩：

春發三條路，酺開百戲場。……妙舞來平樂，新聲出建章。……

蘇頲詩：

樂遊光地選，酺飲慶天從。座密千官盛，場開百戲容。……

二詩主要說明兩點：一曰「百戲」者，乃當場所演多種戲弄之總名，並非狹義之「百戲」。其內容寬廣，除角觝雜技外，歌舞與戲劇必亦包含在內。「場開百戲」者，場面為多種技藝而安排，依次表演於同一舞臺上。二曰古代看戲多與酺宴相結合，戲場必然寬大。「座密」二句，已盡出初唐長安樂遊園中「御前」酺設之盛況。容納千人宴飲兼看戲，佔地當數倍於一般容納千人之戲院。

（二）全場——溫庭筠獻淮南李僕射詩前六句，顯示一座繁華富麗之戲場全景。「滿堂開照耀」，

指夜間燈燭輝煌，光綫充足。「分座儼嬋娟」，指女演員之「坐場」、「油額」等說。

(三)舞臺——柳宗元渾鴻臚宅聞歌效白紵云：

翠帷雙卷出傾城，龍劍破匣霜月明。朱唇掩抑悄無聲，金簧玉磬宮中生。……

首句指臺上設翠幕，歌者先在幕後，屆時幕向左右分捲，然後登場。可知所謂「雙卷」乃懸幕之固定形式，左右分開而已，並非演員出臺臨時捲動，有如後世之揭幕，但場上確懸帷幕，演員確由幕後出現，並非於幕前登場，此二點總可肯定。歌臺如此，舞臺戲臺何別？邵軫雲韶樂賦寫開元二十四年之聖壽樂舞曰：「及夫繁音九變，曲度將終，……然後樂師告罷，退之帷宮。」所謂「帷宮」，即幕後之後臺。有關後臺之唐代資料，已一見於此。柳詩說出場，此說退場，皆不離此「帷」。然則前後臺之分，與一面之看臺，唐代顯已有三，勿庸致疑。歐陽予倩話劇新歌劇與中國戲劇藝術傳統文內，謂中國舞臺上開始用幕、用布景，從一九〇七年起；又謂「中國舞臺能從三面看，沒有布景，不用幕」。驗之古劇，有不盡然。張衡平樂觀賦曾述漢戲布景，張岱陶庵夢憶曾述明戲布景等，惟有掩耳盜鈴，一概不提，一提則原說無法收拾矣！

李賀榮華樂云：「臺下戲學邯鄲倡，口吟舌話稱女郎。」詳下章非優伶演員條引。雖曰「臺下」，實在臺上。或解釋爲學邯鄲倡者則在臺下，若邯鄲倡之原本奏伎，必然在臺上。——此亦唐人述及戲臺

之處。

（四）狻猊鎮角。——和凝宮詞云：

狻猊鎮角舞筵張，鸞鳳花分十六行。……

上句指舞臺爲方形或長方形，有相當高度；其前面左右二隅各鎮一獅子。此已指出舞臺更具體之形象，爲一般說宋元戲臺作「勾闌」者所從未道及；本編曾揭櫫「舞筵」說，有此「鎮角」之制，其說乃益爲著明。鎮角之狻猊未必高大，致妨礙觀衆之視綫。舞筵倘屬臨時布置，見本節前文「設廳」說。不帶永久性，則鎮角之物須移來移去，更不能笨重。和詞次句說明所演乃大型隊舞，分十六行，舞者手執花枝，像鸞鳳。

（五）南唐戲臺形象——山西絳州有樂樓殘基，傳說係唐以來之歌舞亭，傳說而已，不能證實。一九五八年三月份文物參考資料載合肥西郊發現南唐中主李璟時民墓，內藏買地劵木板一塊，載明保大四年。公元九四六年墓分前後二室，前室有一已傾倒之小木屋，另有木俑廿餘件。石谷風、馬人權二人對此寫有「清理簡報」云：

前室保有大批已漚朽的竹棒和木片。從放置的部位看，是木屋。兩側（按指木屋兩側）放有陶瓶兩件，插頭木俑三件，扁體俑兩件。……後室：棺前有木俑兩件，墨書木板買地劵一方，棺蓋上放扁體俑兩件，棺外

兩側各放扁體俑五件。……木俑頭部七件（按以下乃總計），高約一三·五釐米；上飾有鏤花銀片；扁體俑十二件，高約二六釐米；圓體俑四件，高約二六釐米。

據此說及附圖，所謂「插頭木俑」有十件之多，粗帶表情。其中三件於帽之正面，尙附着鏤花銀片，顯係全部粧飾之殘餘爲未朽爛之部分；若其餘已朽爛之部分原狀如何，則無從知矣！曰「插頭」，由形象斷之，可信。至受插之俑身，墓中雖未見存在，應原屬草或布製，已速朽而化矣。按一般墓俑之所形象者，多爲侍從人物，旨在爲亡者執役，其形絕無身首分裂之必要。然則此項「插頭木俑」，實際非俑，乃傀儡戲偶，應正名曰「偶」，方合。是葬時卽就亡者生前所玩之原物，納諸墓中。論體積，此項戲偶所有，正與一般墓俑所有相類也。於此當仔細研究：所謂木屋，可能卽傀儡戲所用戲臺之模型，非實物。一則體積太小，不合玩弄上項戲偶之用；再則臺正面勾闌之二木柱太誇大，在眞臺倘有之，必礙觀衆視綫；三則臺有地板，若在眞臺，傀儡將無從上場，且按諸木屋之頂，又毫無可以懸線之餘地。（木屋在墓中之原結構已潰散，經用原材複制還原。）使以上所推測者不誤，則南唐時民間戲臺結構如何，可以據此得其大概，以視山西絳州所存樂樓被指爲唐代所流傳者，說較實在。

（六）看棚——平步青霞外攟屑十，有「看棚」一條，所引資料，前文中有遺漏，茲補之：

摭言：「咸通中，新進士集月鐙閣，爲蹙踘會，四面看棚櫛比，同年肆覽。」按太平廣記四九七引本事詩：「長慶

中，李渤除桂管觀察使，表名儒吳武陵為副使。故事：副車上任，具櫜鞬通謝。又數日，於毬場致宴。酒酣，吳乃聞婦女於看棚聚觀，意甚恥之。」

按如摭言所敘，時代已較早，既然表演蹴踘，自尚值得設備看棚以資觀玩。至若本事詩所敘，僅僅新官致宴而已，即使有名儒櫜鞬於其間，料亦難以引起一般婦女之欣賞興趣，甚至於列棚飽看也。毬場可以容衆，唐人每借以設戲致宴，則聯帶作伎，所謂「酺設」是，亦唐代之習俗，故吳之恥被婦女聚觀，乃個別心理而已，無一般性。彼列棚聚觀者，正為場中另有伎藝，有吸引男女觀衆之魔力耳。何嘗觀新官之風度！

（七）出——平步青霞外攟屑十「一出」條：「越俗以演劇，折為『一出』。」又引世說新語載林公答人云：「今日與謝孝劇談一出來。」引冷廬雜識云：「『一出』，猶言一次也。」按演劇或奏伎中所謂「一出」，終是由出門上場而來，應予固定，不必動搖。至於另有「一次」之別義，則與本義並不相妨。猶「打」字在口頭語使用上，有種種不同之義，彼此亦不相妨也。

二、服飾

戲源於舞，而與百戲為鄰。首章溯源曾舉北魏及南齊之「百戲衣」與「歌衣舞服」，用以推

想當時戲劇之服裝。唐隊舞之舞郎每隊服裝一律；如有特徵，必符合於舞旨，或適應儀式之需要，至宋猶然。聖壽樂舞之服飾，用「繡窠」法，隨舞隨變，忽然文繡炳煥，詳崔記。尤稱工妙！乾𦠆子紀神舞著碧衫子。 後世紀載未見矣。獨舞或對舞之服裝，設計益精，霓裳羽衣舞其最著者。柘枝舞於帽、於衫、於帶、於靴，均着意經營。穆宗時，舞綠腰及玉樹後庭花者，「大袂長裾，新眉愁頤，頂鬟爲娥，從小鬟」。沈亞之盧金蘭墓誌銘。宣宗時，播皇猷曲之舞者，高冠方履，褒衣博帶，餘亦衣珠翠緹繡。俱詳唐大曲。而劍器舞之初期獨舞及柘枝舞、孫武順聖樂舞三者，同以女伎作雄裝，盧肇柘枝舞賦所謂「非姝售之牝雞，匪木蘭之雄兔」，已類乎後世戲中之扮演矣。安祿山事蹟下謂「祿山以車輦樂器及歌舞衣服，……遣入洛陽」，其盛可知。以後如鄭谷詠錦云：「舞衣轉轉求新樣。」盧綸長門怨云：「臥聽未央曲，滿箱歌舞衣。」亦足反映作者當時之現實。唐舞之服飾既已發展至此，唐戲服飾受其影響，更爲精進，可以想見。惟限於資料，不能作具體說明；祇有莊宗時巾裹名目，堪作推想，尙非全無線索耳。茲先掇取上文所已見之關於服飾種種，分歌舞與科白兩類戲述之。

次章拍彈節引陳書論曹植與邯鄲淳事，有曰：「傅粉墨，更衣易貌，以資戲笑，蓋優倡常態也。」四章末酸節引南唐書歸明傳，有曰：「韓熙載不拘禮法，嘗與舒雅易服燕戲，猱雜侍婢，入末念酸，以爲笑樂」，乃文人偶然自己扮戲爲樂之例，亦須易服。蓋無論優伶或非優伶演員，不

易服，不逼眞，觀感全非，並失風趣，何戲之有！又何樂之有！韓舒二人中，由舒弄旦，或既雜侍婢，即由侍婢充旦。總之，所演必近於歌舞類戲。假設照載「入末念酸」時，所易乃末之服飾，與其原有戲外隨身之服飾，究有多大區別？今日就五代人物畫內所得之印象，尚難於推想。按諸看戲心理，戲裝與非戲裝之間，區別愈小，興趣愈減。各時代必皆顯望戲外不可能者，而戲內能之，戲外不得見者，而戲內見之，庶幾增長看戲之興趣。周史三十日：「戲之所以爲戲，服裝一項，要爲助長其與現實隔離之一大原因。」凡以古裝爲號召者，不但今之戲劇爲然，任何時代皆然。試看晚唐路德延小兒詩，有「戲袍披按褥，劣幘戴靴氈」語，足見當時戲中之袍有其特式，小兒遊戲，模仿戲劇，不能得眞戲袍，乃以案褥代之，要取其與隨身自着之袍有異耳。並知當時之戲服，必主要在袍，小兒印象特深，然後形諸摹擬。更看南宋劍舞內，偶有化裝演故事之舉，於項伯、劉邦、張旭、杜甫四人，尚有「漢裝」「唐裝」之別，原文：「漢裝者亦退，復有兩人唐裝者出。」料宋戲內於漢唐裝束亦必然有別；降至今日之京戲，於漢唐宋明之裝束則皆難別矣。據此，唐五代戲內必亦有當時之所謂「古裝」者，自於漢晉六朝之間並皆有別，殆在意中。唐張彥遠名畫記曰：「吳道子畫仲由，帶木劍；閻令公畫昭君，著帷帽。殊不知木劍創於晉代，帷帽興於本朝。舉此凡例，亦畫之病也。且如幅巾傳於漢魏，冪䍦起自齊隋，幞頭刑於周朝，巾子創於武德。胡服靴衫，豈可輒施於古像！衣冠組綬，不宜常用於今

人。……指事繪形，可驗時代。」宋郭若虛圖畫見聞誌曾襲其說。以畫喻戲，唐戲服裝，或已經分別時代，以避木劍帷帽之誚。王昭君已入唐講唱，並可能已入戲劇。首章去蔽節附結論〔五〕謂求唐戲之情況，不妨兼從唐代繪畫、雕塑等伎內參考，此其例也。

玆舉上文所述歌舞類戲之顯見服飾者如下——

鉢頭戲「格獸復仇」——被髮，素衣，面作啼。

蘭陵王——衣紫，腰金，執鞭。

蘇莫遮——繡裝，帕額，寶花冠。

蘇中郎——着緋，戴帽，面赤。

西涼伎——珠帽，桐布衫，小袖，葡萄帶，錦靴。

弄婆羅門——緋紫色衣，錫杖。

鳳歸雲——野草繡襖，紫羅襦。

樊噲排君難——可能用東漢以來之「樊噲冠」。

麥秀兩岐——襤褸衣裳。

灌口神隊——戎裝，金甲，珠冠，錦繡。

此十條所見，均極簡單，然有其共同之點：服飾必配合劇情；爲素、爲緋，繿縷、錦繡，決非妄施，一也。與面部化裝有顯著聯繫；素衣之與啼面，赤之與緋，亦非偶然，二也。至若西涼出葡萄，於是胡騰舞裝之帶上花紋，亦作葡萄圖案，並用地方色彩，亦可見其設計不離眞實。

科白類戲之服飾，首以參軍、蒼鶻所有者爲著；參軍戲中，又以扮假官者爲著。因話錄謂「參軍椿綠衣秉簡」；見次章參軍戲節論假官內容。淸異錄載無事歌稱「荷葉參軍子」；四章擬大木人節。江表志敍「掠地皮」劇作「綠衣大面胡人」；三章科白類諸劇(三)。諸史謂徐知訓弄參軍「荷衣木簡」，蒼鶻則「鶉衣鬖髻」，或「總角敝衣」；玉泉子敍「療妒」劇「執簡束帶」；南部新書敍道吾和尚扮演魯三郎「披襴執簡」；詳下章首節(五)和尚。穀城山房筆塵謂參軍「幞頭衣綠」，詳次章參軍戲節論假官內容。皆是。因話錄最可靠！戲中之綠衣，不必配合唐代官吏之何等品級，亦不必謂採用某朝代之服制，乃唐戲中之官服耳。唐官服六品服深綠，七品服淺綠。舊書四五輿服志。肅宗時品服大濫，滿朝朱紫，而少衣綠者，新書一五六鄭餘慶傳。可見。士人以枲苧襴衫爲上服，以黃、黑、纁、綠、紫爲級。唐書輿服志。惟綠衣與木簡，確爲唐代貶竄之官所用。新書一四五楊炎傳，謂炎附元載，載敗，炎貶道州司馬；德宗即位，驟起爲相；後與盧杞忤，又以罪貶崖州司馬。傳曰：「自道州還也，家人以綠袍木簡棄之，炎止曰：『吾嶺上一逐吏，超登上臺，可常哉！且有非常之福，必有非常之禍，

安可棄是乎！』及貶，還所服。」又一七九李訓傳：「訓既敗，被綠衣，詭言黜官。」皆可見戲中取此為官服，顯然有意避開正官服，故雖假官之長，亦不外綠衣木簡而已。特雖同一曰「綠」，而布帛有殊，澤素有別；絕非朝服、士服、罪服、戲服，於此亦皆一律。料戲服或介乎士服與罪服間耳。俟考。

新書八三：「阿布思之妻隸掖庭，帝宴，使衣綠衣，為倡。」非謂為倡之人平時着綠衣，乃謂為戲時，於戲中裝官而着綠衣也。「荷葉」二字，意本不明；既有西溪叢語之「荷衣」，於是「荷葉」、「荷衣」，似皆指綠衣矣。確否仍俟考。「荷葉」或指交椅，見桯史七；或稱皷，即鑿鈴，以其狀如磬，或如荷葉。今川中以棒擊皷而歌，其伎謂之「荷葉」。王氏脚色考謂參軍：「其服色在唐以前則或白、或黃、或綠。宋亦謂之『綠衣參軍』。」原注桯史卷十。按白指段錄敘後漢石躭在戲中衣白夾衫受辱；詳本章參軍戲節，探討參軍戲源。黃指趙書敘周延在戲中衣黃絹單衣受辱：宜皆為罪人之服。當時戲中偶然仿之，未必即為戲中之官服。至唐戲內，官用綠衣，已近於定制矣。徐釋謂「參軍椿服裝，已擺開漢之白、趙之黃，而改變成為『綠袍秉簡』，委實像個假官的樣子了。由此制定綠袍參軍的成規，而為後世所宗法」。桯史十有「綠衣參軍」之說；宋蘇漢臣五花爨弄圖中，有綠衣持簡者。據李家瑞所作圖記。在宋戲，乃沿用唐戲之制耳。除綠衣而外，晚唐胡戲多衣緋，故有「緋胡」之稱，已詳三章猴戲節。此種緋袍，雖每為舞服，亦有為優

服者。

蒼鶻在唐戲中，頭式特殊，故路德延小兒詩曰：「頭依蒼鶻裹，袖學柘枝揎。」五代史敍徐知訓強楊隆演爲蒼鶻，乃「鶉衣髽髻」。「髽髻」者，粗亂作髻，貧賤之貌；原意乃以麻與髮相結曰髽。雖不云裹頭，却是頭部之表現。非謂蒼鶻登臺皆裹頭，或皆髽髻，亦適應劇情需要始如此耳。徐釋因西溪叢語於「髽髻鶉衣」者指爲「蒼頭」，遂肯定蒼鶻所扮皆僮僕身分，其名由「蒼頭」衍化而來。林庚中國文學簡史亦僅據此一例而已，遂指蒼鶻乃「代表一般老百姓」，次章參軍戲節論滑稽形式曾引。俱未踏實。李天下演「劉山人省女」，自衣劉叟服，後隨傒僮，手提破帽，雖不是參軍戲，似此裝束，最爲接近蒼鶻之所扮。徐史曰：「莊宗戲劉后，則化裝之戲劇在當時固已甚流行矣。」雖測五代劇失之太淺，畢竟已注意到化裝與服飾。

上文科白類諸戲中見服飾者甚少。除本節已引者外，祇有「瘵妒」劇謂「數僮衣婦人衣，……一僮執簡束帶」；「三教論衡」劇謂「儒服險巾，褒衣博帶」。俱各切合劇情。錢希言戲瑕二，引因話錄，謂宮中女優弄假戲，有「綠衣秉簡爲參軍」者，又引薛能詩「此日楊花飛似雪，女兒絃管弄參軍」，遂曰「可證女優粧束矣」。按女優不必限於弄參軍，弄參軍不必限於綠衣秉簡，錢氏云云，不知意中作如何體會。

此外關係唐戲服飾者，尙有冠冕與巾裹一端可言。編末附載二五代優語，「大殷平天冠」條，謂李家明嘲王延政曰：「大殷平天冠今已無用，家明敢取爲優服。」足證當時之優服中，扮帝王頗用平天冠。馬氏通考一四四曰：

按冕服，先王之盛禮也！……唐人乃以平冕爲舞郎之服，則是樂工可以服王公之服矣。……流傳既久，南唐之時，優伶遂有乞取大殷皇帝平天冠爲戲，以資笑噱者。蓋後世之視舞，同乎戲劇，而又因其誤以平冕爲舞服，遂亦以戲衫視冕矣。

唐舞郎之服，上文已言，尙多符合舞旨者，何況戲服！戲中用冕，當然以扮帝王爲限，豈有凡戲皆戴冕之理！又何至沿襲舞服之一誤，遂成戲服之再誤！並非南唐之視唐舞同乎戲也，乃馬氏不諳唐戲，枉南唐之戲同乎舞耳。自己誤解，復推及古人亦誤解，可謂過矣！洪邁容齋三筆曰：「祭服之冕，自天子至於下士，執事皆服之，特以梁數，及旒之多少爲別。」據此，唐舞郎用冕，又何嘗如馬氏之所謂誤哉！對於唐戲唐舞之誤解，雖通人不免，可以馬氏爲一特例。

五代之末，戲巾形式甚繁。陶穀淸異錄衣服門曰：

同光卽位，猶襲故態，身預俳優。尙衣進「御巾裹」，名品日新。今伶人所頂，尙有合其遺製者，曰：

聖逍遙　安樂巾　珠龍便巾

清涼寶山	交龍太守	六合舍人
二儀幞頭	烏程樣	玲瓏高常侍
小朝天	玄虛令	漆相公
自在冠	鳳三千	日華輕利巾
九葉雲	黑山郎	慶雲仙
聖天	宜卿	

——凡二十品。

蓋謂李天下於扮戲之時，尙衣官名。所進御之戲巾有種種品，後來優人於戲中雖不能遍及，亦間有合其製者。非謂莊宗即位以後，平日之巾裹，尙同於太守、舍人、常侍、相公等也。倘爲莊宗平日之御服，伶人平日又何敢學乎！若謂此乃以後之伶人，於戲中追仿莊宗平日之巾裹，則諸品既多不是帝王之服飾，此說何從而立？且自來帝王侈於服飾者亦衆矣！不必推莊宗之御巾裹獨可入戲。陶氏明明從「身預俳優」以敍，故後說斷然難立。李家明嘲王延政語，既已確切證明當時戲中扮演帝王，須戴平天冠，則於此二十品之爲戲中巾裹，尙復何疑！此二十品巾，既確皆戲巾，則巾名種種，顯寓有戲中所扮之人物在。即扮太守時，裹交龍巾；扮舍人時，裹六合巾；扮高常侍時，裹玲瓏巾；

他如「漆相公」、「黑山郎」、「慶雲仙」，亦皆各從所扮人物之名而名。然則後唐時之戲劇內容，向認爲無可稽考者，此豈非其種種線索乎？憑此諸劇，又可知莊宗所任脚色，非生即末。孫楷第論「撲扶搭搵」，謂莊宗與諸伶所爲，即弄參軍戲。見次章參軍戲節論戲淡。據此，益知其不然矣。戲巾如此其勝，戲袍、戲帶，乃至全身服飾，必然稱是，可以想見。戲服如此其勝，情節表現，乃至全戲之效果等，必然稱是，又可想見。

更有宋龐元英文昌雜錄二云：

唐始有巾子兩帶以繫巾，兩帶垂以爲飾。至僖宗時，因伶人以銀線撚二帶，帝曰：「亦與朕作一頂來。」自此方遮折上。後又以木刻頭匡，裁烏紗爲之，所謂「與我斫一軍容頭」之類是也。

若援解釋清異錄之例，則折上巾與銀線撚帶，可以認爲原皆戲裝，因僖宗提倡，始由戲臺上流行入社會。僖宗時，伶人平日之裝束，即使僭侈，未必足以引起皇帝之愛慕，從而效法。不如謂皇帝愛慕戲裝，從而效法者爲近情理，因戲裝可以恣意華贍動人也。此條資料，正反映晚唐戲裝之頗尚新奇。戲裝既如此，其他伎藝必同此水準，以推陳出新爲尚，則晚唐五代之戲較其以前，已有相當之進展，必矣。宋王得臣塵史謂「幞頭合帶牛耳者，今之優人多爲此服」，仍指戲巾巾裝。

三、道具

唐戲中應用一般道具，較之後世戲劇水準，未見其低；茲當注意者，乃其尙有比較特殊之發展耳。此種特殊發展，現僅知有兩點：一乃武戲，可能已用眞兵刃；一乃布景，已機械化。

普通情形，如蘭陵王戴聯冑之面具，執鞭；裝假官者往往秉簡；弄婆羅門者手錫杖；「劉山人省女」時，負蓄囊、藥笈；「療妒」劇中命酒；演三教論衡時設崇座及隅座；「自家何用多拜」劇內，翁媼列坐，諸婦進飲食。稍異者，如西涼伎內之帳。李端胡騰歌曰：「帳前跪作本音語，拈襟擺袖爲君舞。」此帳不能指爲舞筵前所懸之帳幕，乃筵上布景，象石國胡兒平日所居之帳棚也。麥秀兩歧施婁麥之具，又數十人攜男抱女，挈筐籠，場面較大，景物逼眞。——有此諸例，其他已可推想。

上文於腳色與說白，均曾嚴戲內戲外之分，道具亦然。王氏脚色考謂假官戲曰：「唐時則手執木簡，宋則手執竹竿拂子、或執杖，故謂之『竹竿子』。」又曰：「參軍色手執竹竿拂子，此當用以指揮，非用以擊人。」夫假官之長綠衣秉簡，秉簡與綠衣之作用同，皆戲中所以象官、或官之長者。簡單言之：簡，猶板也、笏也；象簡牙笏，官之所執，初以記事，後乃爲章服之一。通鑑二〇

五：「緋服衆於青衣，象板多於木笏。」注：「唐制：五品已上笏用象，九品以上用木。」韓翃詩曰「翩翩馬上郎，執簡佩銀章。」唐官習見如此，故戲內象之。李商隱驕兒詩歷舉其兒摹擬戲劇中之容態，首曰：「歸來學客面，闒敗秉爺笏。」學客面何爲秉笏？頗有參軍戲中秉簡之意味，以此乃當時士大夫儀容上特徵之一也。今王氏視此簡同竹竿拂子、或杖，不知劇中人手執竹竿拂子或杖何所象？象官乎？象吏乎？無所象乎？若云指揮，王考七：「宋代演劇時，參軍色手執竹竿子以勾之，亦如唐代協律郎之舉麾樂作，偃麾樂止相似。」則與簡之原用途未合，簡非所以指揮者。無論唐制、宋制，官之指揮吏民，又皆未嘗執竹竿拂子或杖。故此二物，終是劇外之具，不是劇中所用。竹竿子所爲，與周禮之「旄人」所爲近似；竹竿子爲物，或由旄演變而來，參看五章說白所見「旄人奏散」事。樂學軌範所傳高麗樂中竹竿子之圖，見附錄。柄甚長，去笏或簡遠甚。高麗此物，必本於宋；縱已有遷改，應不遠，可以參考。

唐參軍戲中無扑擊事，上文已再三明之，則綠衣人之秉簡，絕非用以擊人，更無待言，較之宋副淨所執之磕瓜，當然迥異。退一步，磕瓜縱認爲宋戲之道具，但與唐戲並無干，意識中必不容牽混。

孫楷第也是園劇考證明元明人演劇確用竹馬上下場。此種道具性質之竹馬與騎法，並不如兒戲之簡單，胯下一竿而已。看謝家羣福建南部的民間小戲所述之「竹馬戲」便知。見附錄。宋舞隊中有「男女竹馬」，宋詞調有竹馬子，南曲之南呂宮過曲內有竹馬兒，當屬舞隊中歌唱所用。疑

此項竹馬，必已有所緣飾，有若後來改用馬鞭，鞭上頗綴流蘇，完成其爲道具也。唐戲中可能已騎竹馬上下。杜牧杜秋娘詩「漸抛竹馬劇，稍出舞雞奇」，所說是兒戲。但李商隱驕兒詩內，見兼笏、謔胡、笑吃、竹馬、參鶻、禮佛等，成爲一聯串之戲劇行動，較之杜牧詩所示，意義已迥異。其敍竹馬曰：「豪鷹毛崱屴，猛馬氣佶傈！截得青篔簹，騎走恣唐突。」聲勢赫赫，儼然模仿戲臺上猛將之雄姿！下句接「忽復學參軍，按聲喚蒼鶻」，雖不必爲前後一貫之情節或動作，但所寫皆屬戲劇行動之範圍，故疑唐戲之道具中，已先用竹馬矣。

武戲之可能用眞兵刃，已見三章灌口神隊，茲但述唐戲布景方面之突出情形。我國古劇雖多不傳，而偶有一二傳說，每出一般想像之外，又言之鑿鑿，使人無從否定，致使有成見者對之，頗覺爲難，惟有置之不理，或不便深說。例如關於布景，甚至配音，乃其一端也。張衡西京賦寫平樂觀之伎藝曰：

華嶽峨峨，岡巒參差。神木靈草，朱實離離。總會仙倡，戲豹舞羆。白虎鼓瑟，蒼龍吹篪。女娥坐而長歌，聲淸暢而委蛇。洪厓立而指揮，被毛羽之襳襹。度曲未終，雲起雪飛；初若飄飄，後遂霏霏。複陸重閣，轉石成雷。礔礰激而增響，磅磕象乎天威！

文字所示，舞臺上有此種種複雜之形象，苟非平面繪畫之活動，必爲立體模擬之變化。至於聲響方

面，則已完全如近代戲劇中配音之效果，不能謂賦者目無所擊，耳無所觸，所寫完全幻想也。文選李善注曰：「飄飄、雲霏，雪下貌，皆巧僞作之。」又曰：「轉石以象雷聲。」然則漢劇中已有高度伎術之布景與配音，且其劇場必連帶而有適合之後臺，臺上必已知採用光線，並已實行啓幕閉幕之制，一切規模粗備矣。張衡乃自然科學家，人非淳于東方，文非子虛大人，措辭旣明晰如此，今日又憑何理由，悉予否認？

王考於此所以避而不論者，因與其主觀上所已固定之漢伎不倫，說不能通耳。周史二曰：

賦稱華嶽岡巒，雲起雪飛，轉石成雷等景象，似於歌舞時，並設有類如今日舞臺所用裝置及效果。然則不獨歌舞的演進，已趨近故事的表演，且亦注意到各項必要的布置。

所言固毫不爲過。惜周氏根本上仍爲「斷代限體」之主觀所蔽，絕不考慮漢代有眞正戲劇，故終以好奇懷疑之態度對其事，而不作全面之推想，下鮮明之決斷也。

顧古劇於布景之深造，並不止此孤證而已，尤有耐人尋味者，乃六朝之天台山伎是。蕭子顯南齊書十一樂志曰：

永明六年，赤城山雲霧開朗，見石橋瀑布，從來所罕覩也！山道士朱僧標以聞。上遣主書董仲民案視，以爲神瑞。太樂令鄭義泰按孫興公賦，造天台山伎，作莓苔石橋，道士捫翠屏之狀。尋又省焉。

按永明六年爲公元四八八年，晉孫綽興公早在其前有遊天台山賦。鄭義泰乃體會孫賦與此項「神瑞」

之內容，造天台山伎。文獻通考一四七齊武帝條，謂爲竟仲民按孫賦造。因於前一條敘晉代百戲，末乃曰「又有天台山伎」，屬晉、屬齊不明，非。既爲太樂令所造，必爲一種樂伎，以樂與景會，聲與形合。伎中又有道士或如孫綽者，俯仰其閒，雖情節簡易，而重在使人驚賞其布景風格，與音樂應用，故史家對於此伎，特著在樂志之中。樂志，非齊東之語，稗乘之書比，謂此伎非關戲劇，不可得也！此伎在當時，縱然表現特殊，但未必單獨存在，類此者宜尚有之。隋書十三音樂志，敘三朝設樂，凡四十九節，其第二十七設乃須彌山、黃山、三峽等伎，可能亦是此類。其與樂、歌、舞、演，白諸藝，已作適宜之聯繫，又在意中。而齊梁之戲，大致如何，於此亦可以驗矣。然而南北朝之九部正史內，僅見著此天台山伎一端而已，則又何歟？

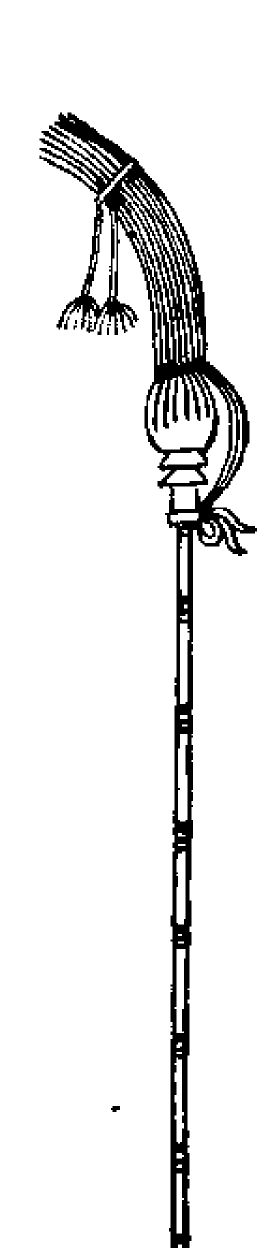
以上二事，乃唐以前情形。至唐，衆伎蒸蔚，盛況空前，布景一端，勢不當默爾而息。徵之載籍，果有王衍所爲「蓬萊採蓮之伎」，可證一二，北宋田況儒林公議下曰：

王建子衍嗣於蜀，侈蕩無節。庭爲山樓，以綵爲之，作蓬萊山。畫綠羅，爲水紋地衣。其閒作水獸芰荷之類。作折紅蓮隊：盛集妓者，於山內鼓吹；以長竿引於地衣下，吹其水紋，鼓蕩若波濤之起復。以雜綵爲二舟，轆轤轉動，自山門洞中出，載妓女二百二十人，撥棹行舟，周遊於地衣之上。採所扳蓮，列階前。出舟致辭，長歌復入，周迴山洞。俄而唐莊宗遣使李嚴入蜀，復作此舞以誇之。嚴歸朝頁冊，未幾，王氏滅。

據田氏文，此折紅蓮隊乃隊舞，致辭、長歌，乃普通歌舞所有。人數多至二百以上，歌固可以獨唱或合唱，若致辭當限於其魁首一人。其人又必象蓬萊假仙之長，來申頌祝。全伎或曾託於簡單故事，則非田氏此文所曾盡矣。（宋之採蓮舞隊，即沿此制而簡化，見陳書一八五。遼志六四藝文略內，載採蓮舞譜一卷。）礙其鼓槖、引籥，吹氣、興濤，所以求象之法，可謂已窮當時之人事！愈覺平樂觀「總會仙倡」之戲，飛雪奔雷，聲容並茂，果有其事，張平子不欺人也！明張岱陶菴夢憶五記劉暉吉女戲，演唐明皇遊月宮，布景神奇，當有其事。惟末謂「令唐明皇見之，亦必目睜口開，謂氍毹場中，那得如許光怪」！張氏目明皇爲田舍兒，以爲唐戲中不知布景，則自負太過，固在明皇笑中，且不免爲平子所譏耳。（近人張次溪伶苑（戲劇月刊），曾因陶菴夢憶說，戒國人於此，不可數典忘祖，誠然。惟應省及論我國戲劇中布景配音之祖，絕數不到明戲。明不可忘，漢唐尤不可忘！）近人蘇兆奎新劇考原對懿宗時李可及作歎百年舞，用刻畫魚龍地衣，曾曰「是新劇（指近代之話劇）繪製布景之導源也」。其說雖不中，已不遠！（浦江清花蕊夫人宮詞考證內，曾引上列儒林公議述水紋地衣事，並曾指出其於古伎藝之價值。）歌舞如此，戲劇可推；末季之蜀中如此，三唐兩京可推；統治者之恣縱如此，等而降之，民間所爲亦可推；布景配音如此，若一般道具之標準，自在其中矣。

附錄

【高麗樂舞所用竹竿子圖說】柄以竹爲之，朱漆。以片藤纏結下端，鑞染，鐵裝。雕木頭冒於上端。又用細竹絲一百枝，插於木頭上，並朱漆，以紅絲束之。每竹絲端一寸許，裹以金箔紙，貫水晶珠。（自珠至木頭二尺八寸，自木頭至柄之下端七尺七寸，柄徑一寸。）——樂學軌範八舞器圖說。



【閩南所傳竹馬戲情形】從漳浦縣的六鰲半島上，發現十多個「竹馬戲」的老藝人。……竹馬戲在幾百年間，却幾經變易和補充、發展。……名稱來由，是每次戲的開場，由四個旦角，以竹竿代馬，騎在臺上跑馬，名爲「跑四美」。……原來唱的是「四評戲」的曲調，以後改唱南曲的四季春。……它至今還保留許多「梨園戲」失傳或不全的劇目，如全套王昭君、砍柴弄的唱腔和掃帚馬等。……——謝家群福建南部的民間小戲（戲劇論叢第三輯）

第七章　演員

一、概說

古俳優或優伶之所爲，應分爲三種：曰優笑、優諫、優戲。優戲內有優笑、優諫；優笑、優諫，不必皆爲優戲。笑與諫之伎重在說話，縱有簡單化裝與表演，却無故事，不必扮作故事中人。此章曰「演員」，乃躬親戲劇演出之藝人也，專屬於優戲範圍。史乘中爲彰優諫，或明亂源，而彙記其人者，自古有之。雖爲音樂、歌舞、雜伎諸端，而彙記其人者，唐以前亦屢見。至專爲戲劇而彙記其人者，在所有資料中，當自段錄始。唐代如崔記之記蘇五奴妻，不過偶然而已，就今傳本言如此。餘更無論。近人劉守鶴作伶工專記，劇學月刊創刊號。前有導言，論此事甚詳——

關於伶工的記載，從來就不寂寞。如伶倫、師延、鍾儀、優孟、優旃，郭舍人、古掾曹、萬寶常、羅衣輕、李家明、宋尹文、王震、查八十、周侍讀……諸人的記載，在傳記百家之書當中，形成一個重要的部分。中間以五代史之伶官傳爲一大進步！因爲關於伶工的事跡，以前都是雜記於風俗習尙所傳說的記載中，

如拾遺記之記師延，西京雜記之記古掾曹是。或是附記於政治歷史的記載中，如左傳之記鍾儀，史記之記優孟等是。到了五代史伶官傳，體例就由雜記與附記而進於專記了。

劉氏分前人所以記伶工者爲雜記、附記、專記三種，甚是。惟此所謂「專記」者，僅專於其人，如在伶官傳除伶官而外，不雜他人是，尙非專於其事也。更如伶官傳、詼諧傳，又皆爲彰優諫、明亂源而記，却無一事爲戲劇傳其人者。諸史樂志，職在志樂。散樂之事，雖已入樂志，但散樂之人，甚於過去傳統意識，尙未足邀正史樂志之載。故劉氏雖以五代史之有伶官傳爲一大進步之處，若從另一面看，正其尙未能進步處耳。云在百家書中，已形成重要部分，更說不到。

唐戲演員，大別爲優伶與非優伶兩類，亦有介乎此二者之間者。於非優伶部分，玆僅能列帝王、臣僚、紈袴、軍卒、和尙五類，於優伶，分初、盛、中唐，晚唐及五代三節著錄。遵段錄之例：凡顯爲演戲之優伶，錄；凡顯爲樂工、歌工、舞郎、百戲人、雜伎人，不錄。如明沈德符野獲編二一錄唐代伶官，並及羅黑黑、紀孩孩、賀懷智、雷海清諸樂人，則與此異趣。劉守鶴所舉伶工諸人亦然。凡不易判別、有爲優伶之可能者，姑錄之。初步收集，僅得九十餘人而已；遺佚尙多，亟待增補。然視宋代優伶生平之有內容可紀者，已迴過之矣！除傳其人而外，於此一時期優伶之地位與生活，尤應著明。陸羽乃介乎優伶與非優伶間之突出人物！莊宗朝乃舉世優伶之突出時代，古今來直無以擬，均不能無述。女優於

唐爲盛，亦當集中紀載，列爲專目。惜凡此之實際資料依然缺乏，雖已極意搜羅，終不逮所願遠甚耳。

檢點資料，尚有可補充者如下——

(一)封建意識，壓抑藝人太甚。　上文曾曰古代散樂中人，基於過去傳統意識，尚未足邀歷代所謂正史之記載。故劉守鶴雖以五代史之能有伶官傳爲一大進步之處，實則若從另一面看，正其尚未能進步之處耳。蓋謂封建時代之史家，大都拘守「放鄭聲、遠佞人」之觀點，無所移易；在其所纂述中，力「尊」其體，初不肯爲戲劇伎藝之「淫巧」費筆墨，並不容優伶其人者羼入也。茲有一極鮮明之例證可驗此點。淸四庫全書總目提要六六識明陳霆唐餘紀傳曰：

其體例多學步新五代史，如唐莊宗亡於伶人，事關興廢，故歐陽修別傳伶官。至申漸高等四人其事微矣！乃亦別立傳。將修唐書者，必爲黃幡綽等立傳乎？

寥寥數語，洞見肺肝！認五代史之有伶官傳，乃專就「事關興廢」而立言，遂斷凡祇關伎藝而已者，其事在樂志中既已不彰，其人在記傳中，當亦必無置身餘地，——一也。惟按諸野史所紀，申漸高滑諫雨稅，民困以紓；見本節下文。楊花飛歌刺風流，辱免銜璧；見本稿下文。李家明俳戲悟君，恩覃而政洽。見上文三劇錄科白類諸劇及本節下文。綜三子之言行，無不光大，又何嘗與「興廢」無關？其事又烏得謂之微？紀昀輩總纂四庫時，不僅頑固特甚，成見自封，並古優眞正人格之所在，直亦未嘗虛心觸

及，而遽設想若黃幡綽者，在唐書中如有傳，卽將成千古笑柄，抑何其乖且戾耶？——二也。黃幡綽以俳諧戲劇格君之非，或諷濫賞，或勸「耳道」，謂人君之聽信不可以偏，乃耳之道。解紛救禍，事衆難詳。其秉義持正，有補時用也。誠何愧於兩唐書列傳中之一般人物？使果書及其人其事，何至使穢董狐之筆耶？推其操觚者自身猥瑣，但知墨守舊章，根本缺乏概獲之史識，則破天荒之大文字有若「黃幡綽傳」者，又何自產生乎？——三也。申、楊、李三人在馬氏南唐書中，早已述及，陳霆之傳，追隨而已，何以獨蒙譏誚？是亦不可解耳。——四也。

（二）史材闕失，追記不易。陳霆唐餘紀傳卷十八特闢爲「伶人傳」，顯有志於網羅闕失，闡揚一代之文物，而內容貧乏可憐！全卷除掇拾有關申、楊、李三人之舊說外，僅增「散樂李冠」而已。李冠在陸游南唐書十七早已列之，陳傳僅較多「散樂也」三字。據其所述，固無涉於戲劇，若戲劇以外之事又祇吹簫一技。原文云：

李冠者，散樂也，善吹洞簫，悲壯入雲，中主將召隸教坊。會軍旅事興，不暇。未幾，中主殂，國家多故，音樂之事，遂成衰滅。初，司徒李建勳，號知音，遇冠，絕嘆賞之！建勳死，冠無所依，因渡江北遊，流落梁宋間。每醉，輒登市樓，作數曲，聽者慘沮。人以比李龜年于天寶之末云。

陸書稱冠「周顯德中北游梁宋」，末謂「後不知所終」，可知陳氏於此，雖欲有爲，而限於資料，終無可

爲也，豈非憾事！更看清光緒三十年，陳佩忍有南唐伶工楊花飛別傳之作，載在二十世紀大舞臺第一期，今見阿英輯晚清文學叢鈔。既就專人立題，而彰顯之，在資料方面，宜必先有儲積；成篇以後之文字內容宜必有出一般之外者矣。今乃不然，除歌水調詞而外，別傳中更無花飛之第二件事實可指，全憑空論敷衍而已。史蹟既如此荒疏，正不知作者定欲多此別傳之一舉，意義何在？——循此明清兩例以觀，今日對千年以前之古劇演員，倘欲於本篇有詳盡之補充，於勢誠難矣，毋乃憾事！

二、非優伶之演員

非優伶演員自古有之。左傳襄公二十八年：「陳氏鮑氏之圉人爲優。慶氏之馬善驚，士皆釋甲束馬而飲酒，且觀優。」圉人，非優伶也。周貽白中國戲劇史長編曰：「究爲管馬的人自作優戲，抑爲召優作戲？其語意殊不明。」按圉人賤，何從召優！召優又何爲在變亂中爲之？其爲圉人自優，無可疑。周氏又曰：「不管怎樣，連管馬的人也可以作優戲，或召優作戲，則俳優除做弄臣而外，在民間也有了他們的活動。」此解甚是。

唐戲中非優伶之演員，形形色色，方面頗廣。此種現象，與唐戲弄之特點所在，如「無限真

實」、「戲劇行動」、「戲劇風」等，正相應合。其意義在：既有非優伶之演員，然後知唐戲演員之人格，並不皆爲被玩弄者，而唐戲弄中乃有演員自嘲自弄之事。嘲弄初不必完全施之於人，而後爲樂，施之於己，一樣有趣。李天下於戲中四顧，連聲自呼優名，於例尤著。見附載「五代優語」。入北宋後，社會風氣較爲沉滯，非優伶之演員除軍伶外，乃鮮見記載。齊東野語二十載徽宗與蔡攸輩自爲優戲，已是特例。唐五代所有，概括舉之，至少在下列之五種人中，皆有經常保持其原有身分，而同時或臨時演戲如優伶者。惜能於指實之人，目前不過十數而已。

（一）帝王——帝有後唐莊宗李存勗，王有岐王李隆範、吳王楊隆演及魏王繼岌。莊宗之爲優，就其可信者錄如次，餘詳下章附會玄宗莊宗諸說一節。新書二二禮樂志曰：「咸通間，諸王多習音聲，倡優雜戲，天子幸其院，則迎駕，奏樂。」錢易南部新書癸曰：「十宅諸王，多解音聲，倡優、百戲皆有之，以備上幸其院，迎駕作樂。禁中呼爲『樂音郎君』。」孔帖於同一事云：「咸通中，諸王多習音聲、優倡。」是諸王不但了解倡優所爲，而且自習也。「樂音郎君」所爲，除音樂而外，既兼及優倡雜戲，自屬非優伶演員，惜不得其名。冊府元龜五三三云：「漢張昭遠，後唐天成中爲左補闕，上言曰：『……臣竊見先帝指莊宗。時，皇弟、皇子，盡喜俳優』。」亦見通鑑二七六。「先帝」既親自登場，則此輩「盡喜」之餘，亦難保不追隨串演耳。

李天下——莊宗好優戲，善角觝；知音，能度曲、塡辭，流傳民間者甚多。至北宋，汾晉之俗猶往往歌其聲，謂之「御製」。舊五代史三四注，引陶嶽五代史補三：「莊宗爲公子時，雅好音律，又能自撰曲子詞。其後凡用軍，前後隊伍皆以所撰詞授之，使揭聲而唱，謂之『御製』。」嘗以鄭聲與胡部合奏，稱「聒帳」。葉隆禮遼志：「凡受册者，……有『渾子部』百人，夜以五十人番直。四鼓將盡，歌於帳前，號曰『聒帳』。」與伶人結十弟兄。每與近臣議事，輒傳語伶人，說明相見遲晚。以上春明退朝錄，見曾慥類說一九。明馮夢龍古今譚概九：「莊宗自言：一日不聞樂，則飲食都不美。方暴怒，輒命左右，一聞樂聲，怡然自適，萬事都忘。」未云所據。有優名，曰李天下。自爲王，以至稱帝，常親預俳優，雜戲於庭。伶人由此用事，作亂，不能制，遂戕其身。以上舊五代史伶官傳。所演之戲不傳，從戲服巾裹之名目推之，範圍頗廣。嘗借子繼岌，戲后劉氏，演「劉山人省女」，可略見其創製戲劇之手腕。參看次章參軍戲節論滑稽形式內，說明撲挾搊搐一段，三章十七節（四）「劉山人省女」及前章服飾節。在我國數千年來之統治者中，於戲劇篤好，並躬親，而確有成績如莊宗者，一人而已！周史（六四頁）：「最希罕的一件事，便是天子自爲優戲，命名李天下，和伶人混在一道表演，這都是前朝各代所沒有過的事！」綜合各方殘餘資料，知漢唐以來，我國戲劇伎藝至莊宗，應集大成，且已有甚多之新發展，下足以奠宋元戲劇之基礎。惜當時之劇目、劇本、劇制俱失傳，不能詳。惟若就五代五十三年中戲劇方面之全部表現，沿劇本、腳色、服飾、布景、武技諸端以求，則莊宗於唐五代之戲劇，確已造成黃金時代，悉如首章末節所陳，

並非憑空之想像。後人悼莊宗失政者多矣，至曰「竟爲闒婦愚伶之傾玷，有國者得不以爲前鑒」！北夢瑣言之說。　而獨遺其於文藝之天才與人力，不加許贊，毋乃不平！其實有國之廣土衆民而不能治，誠不得不爲莊宗惜；若有國之戲劇伎藝而大昌明，且求之於全才與偉績，則一部廿四史中，又焉得不推莊宗爲冠冕乎！在我戲劇史上，莊宗斷爲第一重要人物！當有專述，以資闡揚。趙都上莊宗疏曰：「……無以奇技悅情，無以淫聲惑志。非社稷之功，乞不加於厚賞；非股肱之力，乞不近於凝旒。……左右處卑者，乞見之有節；伶倫謳吹者，乞減於蚤庭。……」語語切中其病。通鑑二六九注文內，見莊宗實錄一書，北宋猶傳，其中必有通鑑所不取之資料，而與優伶戲劇有關者，惜不得讀。又宋史二〇四藝文志，列王保衡晉陽見聞要錄一卷，亦可參考。

宋宋敏求春明退朝錄下：「太宗淳化五年日曆載：上謂侍臣曰：『聽斷天下事，直須耐煩，方盡臣下之情。　昔莊宗可謂百戰得中原之地，然而守文之道，可謂懵然矣！終日沉飲，聽鄭衞之聲，與胡樂合奏，自昏徹旦，謂之「聒帳」。半酣之後，置眣酒篦；沉醉，躲弓，至夜不已。招箭者但以物擊銀器，言其「中的」。與俳優輩結十弟兄。每略與近臣商議事，必傳語伶人，敍相見遲晚之由。縱兵出獵，涉旬不返。於優倡猱雜之中，復自矜，寫春秋。不知當時刑政何如也。』……」

宋王晉卿題莊宗廟云：「試拂塵埃看遺像，原來滿面是髭鬚。」清鍾琦憑花館隨筆四：「唐莊宗像，兩眼之外，皆是髭鬚。」下引王晉卿詩，不知可崇否。

堅瓠集：「李存勗搽畫粉墨，與敬新磨等日鬧優場，粗獷之極！豈有清思者！乃其作如夢令詞云：『曾宴桃源深洞，一曲清歌舞鳳。長記欲別時，和淚出門相送。如夢、如夢，殘月落花烟重。』抑何婉麗如此！」

李隆範——睿宗第四子、玄宗之弟。武后時封衛王。年甫五歲，值明堂大宴，與兄妹共奏伎。餘人皆歌舞而已，獨隆範演出大面戲蘭陵王。詳三章五節。睿宗即位，封爲岐王，拜太常卿。尤好聲樂，或仍有串戲之舉。開元十四年死，贈惠文太子。舊書九五、新書八一均有傳。

楊隆演——吳王楊隆演，於徐氏專政時，曾爲徐知訓所迫，合演參軍戲，楊任蒼鶻。詳三章十七節〔三〕「徐楊合演」。楊在平時或原好此，徐氏始有所迫，其事未必偶然。

李繼岌——莊宗之子，小名和哥，封魏王。嘗從父演「劉山人省女」，以戲其母。料其隨父作戲，必尚不止此一端。

更有涉及後蜀主孟昶之說，不得不附見於此。昶並未演戲，亦未蓄優，僅因有人將戲曲中所謂「南音」之創始人「孟府郎君」者，牽附給昶，當不足信，不可不辨耳。一九五五年，有魯平者，編印閩南民間音樂第一集，謂舊唐書樂志謂後魏孝文宣武用師淮漢收其所得之南音，謂之清商樂。此南音界中，極其尊敬一位孟府郎君。魯氏不顧閩蜀一東一西之睽隔，逕謂此孟府郎君卽孟昶，曰：

「(南音)後來至殘唐五代，經後蜀主孟昶的整理加工，便進一步完整和系統起來，並使得在風格上滲透了崑腔的成分。這種風格，一直保存到現在。」爲崑腔與閩省南音之間建立關係可商討；爲「孟府郎君」與孟昶間攀附因緣，終覺孟浪！但民間所樹立之聲樂偶像——孟府郎君，究竟歷史如何？亦不能棄置不顧，姑爲「唐戲百問」再加一問。

(二)臣僚——唐代臣僚長於伎樂與歌舞，乃至奉命於宴席間奏伎爲樂者，如三章舞容類(戊)論舞蹈所引。固數見不鮮，至於躬親優戲，公開表演者，殆亦有之。舊唐書十六穆宗紀，丁公著諫觀雜伎樂，有曰：

自天寶以後，風俗奢靡，宴席以喧譁沈湎爲樂。而居重位、秉大權者，優雜倨肆於公吏之間，曾無愧恥！公私相效，漸以成俗。

所謂「優雜」至於「曾無愧恥」，果何事乎？顯爲粉墨登場，有所串演也。至莊宗時，經特殊提倡以後，朝野戲劇風氣必然大盛！舊五代史四五段凝傳曰：「凝由梁降唐。出入唐朝無愧色，見唐將相若倡優。」當時臣僚隨其主躬親優戲，或燕居自爲者，必不乏人。甚自然流露於朝容，爲降臣所恥，其沈湎昏亂可知。惟載籍所登，今僅能舉吳一人、南唐二人而已。

徐知訓——見上文述楊隆演。徐平時必亦有所好，始迫楊合演。五代史、十國春秋均有徐傳。

韓熙載——已見四章末酸節、五章服飾節。宋史四七八、十國春秋二八等均有傳。清俞正燮癸巳類稿十四所見尤詳。

舒雅——同上。按雅姿容秀發，以才思自命，性巧黠，應答如流，熙載一見如故。其戲劇才能，應屬天賦。宋史四四一、十國春秋三一等均有傳。

(三)紈袴——唐戲既盛以後，一般人耽玩無度者，首當推有閑階級。上述諸王而外，當及仕宦子弟。次章拍彈節引舊書曹確傳，所謂「京師媮薄少年」，杜陽雜編所謂「京城不調少年」，皆是。即韋絢嘉話錄謂「好事者」裝假面，演踏謠娘，殆亦此輩。至元，趙孟頫謂「良家子弟所扮雜劇謂之行家生活」，關漢卿謂「子弟所扮是我一家風月」，均見太和正音譜。而鄙優伶所演為「戾家把戲」，似乎又嫌反常。近世所謂「票友」，與此為近。初唐陳子昂上薛令文章啓曰：「某實鄙能，未逮作者。……徒恨跡荒淫麗，名陷俳優；長為童子之羣，無望壯夫之列。」含義不明，未知是子昂曾為童伶否。若大膽懷疑：既曰「跡荒淫麗」，且可能是充旦色。茲錄盛唐二人——

宋渾、宋恕——舊書九六宋璟傳，謂「璟子渾……恕，……兄弟盡善飲謔、俳優雜戲」。宰相之子如此，其餘可推。授堂金石跋於宋璟碑曰：「史載廣平諸子皆荒飲俳嬉。」「俳嬉」乃俳戲之別稱，可記。見全唐文紀事一〇七頁。

李益漢宮少年行曰：

……分曹陸博快一擲，迎歡先意笑語喧。巧爲柔媚學優孟，儒衣嬉戲冠沐猿。晚來香街經柳市，行過倡舍宿桃根。

「巧爲柔媚」之全句說弄假婦人。「儒衣嬉戲」之全句說弄孔子等類。「優孟」與「沐猿」在詩內皆虛用而已，並非實指「活孫叔敖」劇見二章辨證參軍戲與猴戲。見二章辨體猴戲此二句透露唐代「嬐薄少年」常以串戲爲樂，清清楚楚。李賀榮華樂曰：

鳶肩公子二十餘，齒編貝，脣激朱。……玉堂調笑金樓子，臺下戲學邯鄲倡。口吟舌話稱女郎，錦袪繡面漢帝旁。得明珠十斛，白璧一雙。

曰「臺下」猶言階下，砌臺之下也，正是表演伎藝之地，已詳上文戲臺節。「口吟」，歌唱也；「舌話」，說白也。「稱女郎」，不啻後世戲詞中之稱「奴家」、「妾身」、「本宮」一類也，其爲代言體亦可以見。此句所述，於弄假婦人之表示更爲有力！凡話，無不由舌而發，茲曰「舌話」，乃特寫法，如云「學舌」，明其所發加有人工，已非舌之本然；可能指作雌聲，捏小嗓等。「錦袪」是服飾；「繡面」是面部化裝。既有朱脣、貝齒之美質，則繡面之餘，當更夭冶。曰「漢宮」、「漢帝」，皆唐宮唐帝之代稱。唐人每稱玄宗爲漢武，可推。一羣豪貴逢場作戲以自遣，既非參預內宴，侍奉君主，其現實中何來

「漢帝」？則此所謂「漢帝」與邀珠璧之賜等，可能爲戲中人物與情節。從二李之詩曰「漢宮」、「漢帝」推求，可以體及「活孫叔敖」劇內之楚莊王、蘇莫遮劇內之胡王等，皆劇中人，已成古劇之通例矣。

以上二條唐詩資料，更須與陳子昂上薛令文章啓所云已詳上文。同看。啓曰：「某實鄙能，未窺作者。……徒恨跡荒淫麗，名陷俳優；長爲童子之羣，無望壯夫之列。」前謂其含義不明，或子昂曾爲童伶，且充旦色，故曰「淫麗」，又曰「優俳」也。初唐典型文人如子昂，童時尙且如此，他人又有何不可？再證以二李之詩、宋渾、宋恕弟兄所爲，唐人確有此種風氣，將無可疑。進一步如前文所提出之唐代「戲劇風」「戲劇行動」及所謂唐戲之「全貌」「全神」等說，將益見其確鑿有據矣。

紈絝演員，宋代亦有，附見於此，以便研討。宋高晦叟珍席放談云：「范文正殿餘杭時，有一近臣同路，宴公於堂，以其家聲樂相娛。繼出俳優，男女紛揉，褻語交至。怪而問其男女誰何，主人答云：『兒曹耳！』公不懌，避席而去。」兒曹既得放縱，其技之成就必有過於渾恕輩矣。參看本書二辨猴戲之末，解釋樂記「獶雜子女，不知父子」云云，已令人歎太過；若據此事中「男女紛揉」推之，何止「不知父子」，且不知昆弟姊妹矣！

（四）軍卒——軍戲以唐爲盛，至宋猶然。首章六節中唐要點之五曰「軍鎭地方戲劇均盛」，已

詳其義。惟資料所及，或指軍中以戲爲樂，或指軍人自己串戲，往往不易分辨。此處所述，則以軍人自己串戲爲限。首章中唐資料〔10〕指穆宗經常幸左右神策軍，除角觝百戲外，並觀雜戲；雜戲內容，已詳首章盛唐節。又中唐資料〔三〕示趙知微斥穆宗爲「倡優在側……內作色荒」，則倡優所爲，必亦不免弄假婦人之類。軍中雖不能經常蓄女優，但戲劇並不賴女優始有爲。男子裝旦，如初唐稱心之伎，何嘗不精！其精能之度，且必有超越內庭所供者，然後始邀穆宗留連不忍去。當其沉溺既深，殆早已忘却彼「神策」者乃軍旅，其責職固在扈蹕宿衞，並非「內教坊」比矣！新書二〇八劉克明傳，述敬宗所「與狎息殿中爲戲樂者，皆出神策隸卒，或里閭惡少」。所謂「戲樂」，亦可解釋爲合樂之戲。其他詩人所詠，如暢當軍中醉飲寄沈八劉叟云：「野膳隨行帳，華音發從伶。」上文已引。韓愈云：「及去事戎轡，相逢宴軍伶。」此種軍伶所爲，不必皆限於樂舞，亦有軍戲。司空圖云：「處處亭臺祇壞牆，軍營人學內家裝。太平故事因君唱，馬上曾聽隔教坊。」其爲軍人弄假婦人，演生旦歌舞戲，更覺明顯。懿宗時，龐勛軍中有弄傀儡戲者，詳三章十七節（九）。舊書崔愼由傳對於此種軍人稱爲「倡卒」。見下節。和凝宮詞：「坐定兩軍呈百戲，樂臣低折賀昇平。」此所謂「百戲」，徵之往迹，亦有戲劇在內。北宋時尙有「軍伶人」，並曾演雜劇，以刺鎭府，見張師正倦遊雜錄。可參考。

軍伶人物，惟有一問題，尙値得一辨：淸俞正燮癸巳類稿「女樂考」引唐司空圖詩二句：「處處亭

臺祇壞墻，軍營人學內人裝。」見本節前文。並云：「是唐伎盡屬樂營，其籍則屬太常，故堂牒可追之。」意在指此詩內之「軍營人」爲樂營妓女，並非軍人。按唐代軍隊中戲劇運動頗盛，已詳前稿。見一章總說中唐節及本節前文。所引實例，屬於蓋庭綸軍中、李志弼軍中、徐光庭軍中、李愬軍中、劉瑑軍中、王卞軍中、韓愈詩中、和凝詩中等，見本節前文。其演員原皆軍人身份，均不至與女性之營妓相混，爲不可淆亂之史實，一也。司空圖詩之後二句曰：「太平故事因君唱，馬上曾聽隔教坊。」唐代教坊乃中央之機構，非地方所能有。圖詩顯然寫長安情況，而樂營或營妓則地方之所有，亦無從與教坊相混。詩曰「軍營人」確指軍人，不指營妓可知，二也。營妓並無「軍營人」之稱號，就俞氏文內所見唐代事例以觀，亦復如此。營妓祇有「官使婦人」、「風聲婦人」、「倡家」等稱。且「樂營」或「營妓」，不曰「樂」，即曰妓，一望而知，何得混稱爲「軍營人」？三也。至於唐妓並不全屬樂營，其籍亦不屬太常，堂牒可以追妓，蓋別有故，初不因其籍屬太常等等，則與軍伶無關，可不論。太常寺所以典司禮樂，設在中央，祇有京都之寺，各地方並無分寺。而營妓則遍天下。豈有天下營妓，皆籍隸太常之理歟？史書記太常者，人所共覩，無此事也。

(五)和尚——「和尚俳優」，已附見於文章弄婆羅門節之末，其事乃六章劇場節內所見「和尚教坊」之延展。就中如「右延舞婆羅門」、「右延」二字，究不知是人名否。此處可錄者僅一人。

道吾——見錢易南部新書已集：「道吾和尚上堂，戴蓮花笠，披襴、執簡，擊鼓、吹笛，口稱

魯三郎矣。」魯三郎，應是社會故事，非釋家故事。因「披襴、執簡」象官，不象僧也。俗講未必化裝。「擊鼓、吹笛」，應另屬樂工所爲。既吹笛，魯三郎必是歌劇。仍俟考。又查道吾亦可能是道吾山之悟眞禪師。續傳燈錄卷七云：「潭州道吾悟眞禪師上堂舉洞山道：『五台山上雲蒸飯，佛殿階前狗尿天，刹竿頭上煎䭔子，三個猢猻夜簸錢。』」

以上非優伶之演員分五類，所錄者十人，見例而已。循此五類以求，自可得其盛概。如紈綺與軍卒之實際人數，本無從確知。再如上文所見「家僮發展爲優伶」，亦可歸入「非優伶之演員」，却無從得其姓名。

此外更有一人，當位於非優伶與優伶之間，方爲適當，而又最爲重要者，乃劇作家、劇學家、兼演員與導演之陸羽是。以羽所爲，屬職業性，乃面向廣大羣衆之正規優伶，與上列諸人臨時客串、或藉此自娛者不同。羽爲優伶若干年後，卽又捨去，還其儒士身分，而以隱逸與文學終，不以優伶終，與以下所列優伶八十餘人較，又不盡同。

陸羽——字鴻漸；一名疾，字季疵。復州竟陵人。三歲孤露，爲僧積公所育。貌陋，口吃。因不願背儒事佛，乃遭淩辱，困於勞役。終捨主者而去，卷衣詣伶黨，身爲伶正，弄木人、假吏、藏珠之戲。編參軍戲脚本三種，稱爲「謔談三篇」。天寶中，郢人酺，邑吏召爲伶正之師。後隱火門山。

肅宗上元初，隱苕溪，號桑苧翁。晚年詔拜太子文學，徙太常寺太祝，不就。貞元末卒，年七十二。另著茶經三卷、占夢三卷、見新書一二一本傳及附錄所載全唐文自傳。警年十卷、見新書藝文志類書類，題陸羽。教坊錄一卷、見宋史藝文志樂類，題陸鴻漸。窮神記十卷，見宋史二〇七藝文志，題陸羽。更有著作六種見自傳。顏眞卿、張志和、皇甫湜、蕭存等，皆與善。餘詳首章盛唐節、五章論劇本，及下文論伶黨等條。顏眞卿湖州烏程縣杼山妙喜寺碑銘謂羽有杼山記，又謂曾與羽討論韻海事，可補上說之不足。大唐傳載云：「太子文學陸鴻漸，名羽，其先不知何許人。竟陵龍蓋寺僧姓陸，於隄上得一初生兒，收育之，遂以陸為氏。及長，聰俊多聞，學贍詞博，詼諧談辨，若東方曼倩之儔。」羽之戲內詼諧，於此可想。唐詩紀事四〇用此，惟末二句作「學贍辭逸，詼諧辨捷」。

附錄

【陸文學自傳】陸子名羽，字鴻漸，不知何許人也，或云字羽，名鴻漸，未知孰是。有仲宣孟陽之貌陋，相如子雲之口吃。而為人才辯，篤信，褊躁，多自用意。朋友規諫，豁然不惑。凡與人宴處，意有所適，不言而去。人或疑之，謂生多瞋。及與人為信，雖冰雪千里，虎狼當道，而不愆也。上元初，結廬於苕溪之湄，閉關對書，不雜非類，名僧高士，談讌永日。常扁舟往來山寺，隨身惟紗巾、藤鞋，短褐、犢鼻。往往獨行野中，誦佛經，吟古詩，杖擊林木，手弄流水，夷猶徘徊，自曙達暮。至日黑，興盡，號泣而歸。故楚人相謂：「陸子，蓋今之接輿也！」始三歲，惸露，育乎竟陵大師積公之禪院。自幼學屬文。積

公示以佛書出世之業，予答曰：「終鮮兄弟，無復後嗣。染衣削髮，號爲釋氏，使儒者聞之，得稱爲孝乎？羽將授孔聖之文，可乎？」公曰：「善哉子爲孝！殊不知西方染削之道，其名大矣！」公執釋典不屈，子執儒典不屈。公因矯憐無愛，歷試賤務，掃寺地，潔僧廁，踐泥汙牆，負瓦施屋，牧牛一百二十蹄。竟陵西湖無紙，學書，以竹畫牛背爲字。他日，問字於學者，得張衡南都賦，不識其字，但於牧所，倣靑衿小兒，危坐展卷，口動而已。公知之，恐漸漬外典，去道日曠，又束於寺中，令其翦榛莽。以門人之伯主焉。或時心記文字，懵然若有所遺；灰心木立，過日不作。主者以爲慵惰，鞭之。因歎歲月往矣！恐不知其書，嗚咽不自勝。主者以爲蓄怒，又鞭其背，折其楚，乃釋。因倦所役，捨主者而去。卷衣詣伶黨，著謔談三篇。以身爲伶正，弄木人、假吏、藏珠之戲。公追之，曰：「念爾道喪，惜哉！吾本師有言：我弟子十二時中，許一時外學，令降伏外道也。以我門人衆多，今從爾所欲，可緝學工書。」天寶中，郢人酺於滄浪道，邑吏召子爲伶正之師。時河南尹李公齊物出守，見異，捉手拊背，親授詩集。於是漢沔之俗亦異焉。後負書於火門山、鄒夫子別墅。屬禮部郎中崔公國輔出守竟陵郡，與之遊處，凡三年。贈白驢、烏犎牛一頭，文槐書函一枚。白驢、犎牛，襄陽太守李憕見遺；文槐函，故廬黃門侍郎所與：此物皆己之所惜也，宜野人乘蓄，故特以相贈。洎至德初，秦人過江，予亦過江。與吳興釋皎然爲緇素忘年之交。少好屬文，多所諷諭。見人爲善，若己有之；見人不善，若己羞之。苦言逆耳，無所迴避。由是俗人多忌之。自祿山亂中原，爲四悲詩。劉展窺江淮，作天之未明賦，皆見感激當時，行哭涕泗。著君臣契三卷、源解三

十卷、江表四姓譜八卷、南北人物志十卷、吳興歷官記三卷、湖州刺史記一卷、茶經三卷、占夢上中下三卷，並貯於褐布囊。上元辛丑歲（公元七六一），子陽秋二十有九。——文苑英華七九三、全唐文四三三。

按「藏珠」見莊子：「藏珠於山，藏珠於淵。」又拾遺記：「瀛洲有鳥如鳳，名藏珠，每鳴翔，則吐珠數斛。仙人常以其珠飾裘。」唐人如何爲戲？仍不明。皇甫湜送羽詹越序，指爲「究孔釋之名理，窮歌詩之麗則」，則所包甚廣。

三、優伶名位與生活

以下開始入優伶範圍，而先略陳其名稱、地位與生活種種。優伶之職與業，在化裝爲一定人物，扮演故事，以樂人、感人，應有別於樂工、音聲人、舞郎，及角觝人、百戲人，或雜技者。唐代對優伶之實際稱謂，及文人筆下擬古之辭，有種種殊，且時見混亂！姑列二十一條、二十五名爲例，以助檢討。若原辭含意，本在稱事而不稱人者，不與焉。參看三章十七節附表內演員一欄。

優——顏師古注急就篇曰：「倡，樂人也；優，戲人也。俳，謂優之褻狎者也。」孔穎達左傳疏曰：「優者，戲名也。晉語有優施，史記滑稽傳有優孟優旃，皆善爲優戲，而以優著名。」蓋謂表演戲劇之人曰「優」，二家皆用當時之義，以明古義。

優人——如舊書一〇六王琚傳：「詼諧嘲詠，甚與優人比肩。」又一三五李實傳：「優人成

輔端，因戲作語。」五代趙上交等有周優人曲辭二卷。據前條「優，戲人也」，可以斷定非樂工；此「曲辭」，可以斷定爲戲曲之辭。

優子、伎子——猶近代稱優人爲「戲子」，輕稱也。新書一一五郝處俊傳：「彼俳兒、優子，言詞無度。」舊書四字作「俳優小人」。新書二〇八田令孜傳，謂僖宗「賜伎子歌兒者日巨萬」，亦此類。

優工——新書一〇一蕭倣傳：「帝宣宗方作樂，不暇命使，遣優工趨出追之。」新書一九一安金藏傳，稱睿宗爲武則天所禁時，「惟工優給使得進」。工與優，則指兩種人。通鑑二四九載此，「優工」作「優人」。考異曰：「此出東觀奏記。」

優娼——蕭穎士贈韋司業書：「優娼蠱伎……易貌變聲，千態萬曲。」

優臣——太平廣記二〇二引抒情詩，謂「王鐸富有才情，數舉未捷。門生盧鞏等公薦於春官云：『同盟不嗣，賢者受譏；相子負薪，優臣致誚。』」「優臣」指優孟。

倡優——「倡」指女優，「優」指男優，詳下文「倡」條。舊書六二李綱傳，謂唐令則「乃於宴座，自比倡優」。又六五滕王元嬰傳：「倡優賤隸，主親與博戲。」新書一一九武平一傳，謂合生戲「以倡優媟狎」。上文劇場節引元稹書：「生長京城，……未嘗識倡優

之門。」

俳優——段錄列「俳優」一節，歷敘諸名優之演戲者。周氏弟兄及劉探春善弄陸參軍，雲溪友議稱之爲「俳優」。但如北夢瑣言逸聞云「有王俳優者，有巨力，……腰背一船」，則指百戲人也。周史一一八頁，謂「唐代的俳優包括一切歌工、舞工、樂工」，未知何據。續曰：「其實這個『俳』字應當釋作『俳諧』，於宋代搬演雜劇者最爲適合。但旣誤於唐代，祇好和『歧路人』一樣，用來概括一切。」按「俳優」有普通俳優，有優戲，均釋作俳諧。謂「誤於唐代」，不知何誤。

伶人——時指樂人，時指優人。舊書一七三陳夷行傳，指仙韶院之樂官尉遲璋曰：「伶人自有本色官，不合授之淸秩。」宋鄭文寶江表志：「伶人戲作綠衣大面。」又敘「焦湖作獺劇：『張崇……嘗爲伶人所戲。』」詳三章十六節(十三)。全唐文九八五對盜瓜判，稱伶人洪匡盜瓜被擒，遂作術，化出滿田是瓜，乃放之。匡去，瓜滅。判文稱：「幻人爲幻，幻旣去而無瓜。」是百戲內之善幻者，亦稱伶人，可謂濫矣。

伶正、伶正之師——見上文陸文學自傳。

伶官——古義本指樂官。唐代一般稱「伶官」，乃伶人之見授品級章服者，詳下文。惟有時仍

以此名加諸樂官。如舊書十七下文宗紀：「開成三年，改法曲爲仙韶曲，仍以伶官所處爲仙韶院。」又一八四李輔國傳：「起居上皇時，詔伶官奏樂。」——凡此「伶官」，皆爲樂官。唐會要三四謂大曆末，「詔罷梨園伶使及官冗食三百餘人」。「伶使」即伶官，旣屬梨園，當指樂官。但如南部新書癸云「一日，大設，爲伶官作戲辭」云云，長安志稱「仍命伶官作樊噲排君難以樂之」，則皆指優伶。元結上肅宗書，謂「諸官、顛臣，怡愉天顏」。「顛臣」，一作「顛官」，一作「戲官」，宜亦伶官也。通鑑二七二莊宗「左右伶官，求貨無厭」。胡注「『伶官』，謂伶人及宦官也」，乃此處特有之義，並非「伶官」二字之通義。故通鑑二七三每稱「伶、宦」，以有別於「伶官」。

伶官師——唐六典：「太子率更署伶官師二人。」

戲人——見上文第一條「優」。

雜戲人——舊書十七下文宗紀：「是日，雜戲人弄孔子。」

俳兒、伎兒——見上「優子」條，兼看下文「伶黨」說之所見。段錄「傀儡子」條曰：「凡戲場，必在俳兒之首。」孔帖稱龐勛軍中，「所過，先遣俳兒弄木偶」。新書八〇太宗之子承乾傳：「俳兒善姿首，承乾嬖愛。」此「俳兒」爲男優，名稱心，詳下文。但段錄新

傾盃樂條云「令俳兒辛骨髓拍，不中」，是歌者亦稱「俳兒」。新書三莊恪太子傳「殿中有俳兒緣橦」，是爲百戲雜伎者亦稱「俳兒」。崔記序原注：「坊中呼太常人爲聲兒。」玄宗加哥舒翰爵賞制「賜音聲小兒十人」，肯輕之之意。舊書七八于志寧傳：「太子宮中伎兒，入便不出。」新書一〇四作「宮中數聞鼓聲，太樂伎兒輒留不出」，亦俳兒一類。

倡——謂優或女優。新書八三：「阿布思之妻隸掖庭，帝宴，使綠衣爲倡。……主諫曰：『……布思誠逆人妻，不容近至尊；無罪，不可與羣倡處。』」曰「爲倡」，指事，猶言演戲；曰「羣倡」，則指人，猶言羣優。惟新書二〇二張旭傳「觀倡公孫舞劍器」，乃「倡」之亦可指舞女歟？抑公孫大娘之伎不止歌舞，曾兼爲優戲歟？要之，「倡」以指女伎人者爲多。蜀書載先主感化許慈胡潛之訟鬩，已稱「使倡家假爲二子之容」，詳文章參軍戲節引，應不指女優。近人鄧之誠骨董瑣記曰：「據此，則古倡優實不分別。」大概時而有別，時而無別，無定。

倡人——馬周上太宗書「鬭子倡人，鳴玉曳組」，全唐文一五五。乃指王長通白明達之爲樂工。新書一二一王琚傳：「山東倡人趙元禮之女，善歌舞。」「倡人」應與「倡」同。又一三四韋堅傳「倡人數百，……齊聲應和」，則指歌者。

倡子——同前，新書九八馬周傳稱：「鬭豎倡子，鳴玉曳履。」詳下文引。

倡卒——舊書一七七崔愼由傳，謂龐勛「每將過郡縣，先令倡卒弄傀儡」，指軍卒之弄優倡者。

伎人——張說有爲伎人祭元十郎文，自稱「故伎人」某某。

樂人、樂工——皆可指優伶。如劉崇遠金華子雜編下：「此中有樂人孫子多，出言吐氣，甚令人笑。」三章敍「癡媎」劇，引無名氏玉泉子，謂命樂工敎家僮演戲。下文列初唐優人稱心，舊書曰「樂人」，新書曰「俳兒」。馮沅君古優解五，曾引輟耕錄、青樓集語，證明元之優伶或稱「樂人」，或稱「樂官」，顯受前代唐宋之影響。而「樂人」「樂官」等稱之存唐，必原有指優伶者，亦可想見。

他如元結說楚何荒王賦擬古愈甚，有「兒奴妓官」、「諸奴內臣」、「宮姥優倡」諸稱，俱非常見。明張自烈正字通謂「䮷䭦，俳優人也，見釋氏諸經音義」。方以智通雅三五謂升菴引諸經音義，亦如此說。並注：「䮷，正洽切；䭦，魚洽切。」查慧琳希麟諸音義，均不載此二字，料應是唐以前所用。廣韻有「䮷」，士洽切；「䮷䮷，馬驟」。不知「䮷䭦」何以指俳優人，俟考。

唐優地位，在宮廷者表面爲伶官，多數是弄人；說文於「伶」，原訓爲「弄」。遼史伶官傳曰：「伶，官之微者也。」按小官不必是「弄人」，此說未的。少數爭取人格，遂爲英傑，其光明磊落處，更不屑屑於所謂「官」！在民間者，可從陸羽之爲「伶黨」、「伶正」、「伶正之師」三名求之，轉覺有人格。次章歌舞戲總敍成都之雜劇

演員，在南蠻大掠時略有損失，便爲朝野人士所特別關懷，並據此事以推斷當時男女優人之地位並不算低，此點較有意義，尤值參考。唐所謂「伶官」，本無定制，祇由皇帝就所喜之樂工與優伶兩種人，臨時許以官品，賜給章服而已，所謂「本色官」是。詳上列伶人條。肅代以後，有授正員官者，憲宗初年，乃詔除敎坊樂人授正員官之制。唐會要三四。唐語林載宣宗誚祝漢貞曰：「我養汝輩，供戲樂耳！」詳下文第三節祝漢貞條引。一針見血！乃宮廷中一般優伶地位之眞象，雖宦奚爲！

太宗時，馬周上疏：新書九八馬傳。

王長通、白明達，本樂工、輿皁、雜類。……今超授高爵，與外廷朝會。騶䮀倡子，鳴玉曳履，臣輒恥之！若朝命不可追改，尙宜不使在列，與士大夫爲伍。

王白雖皆爲樂工，若「倡子」則兼指優伶。高宗時，將會百官及命婦於宣政殿，設九部伎及散樂，袁利貞諫曰：舊書一九〇上袁朗傳。至新書二〇一袁朗傳文，已見首章初唐節資料〔八〕。

前殿正寢，非命婦宴會之地；象闕路門，非倡優進御之所。……散樂一色，伏望停省，若於三殿別所，自可倍及恩私。

與次章合生節引武平一諫書意同。凡倡優之伎與人，當時均以爲賤！不足參加儀式，比附禮樂，於此益著。中宗神龍二年，魏元忠再度爲相，與時俯仰而已，酸棗令袁楚客致書元忠，陳十失，曰：「俳

優小人，盜竊品秩，四失也！」其事可知。通鑑二〇八同。高祖曾拜安叱奴爲散騎常侍，但安乃舞人，或非優伶。

新書禮樂志謂「玄宗時，新聲散樂倡優之伎，有諧謔而賜金帛朱紫者」。如黃幡綽曾假緋衣；黃求魚袋，不許；又曾求爲「白打使」；乃戲耳。詳附載三（六）。李仙鶴授韶州同正參軍，食其祿。魏元忠傳新書一二一。謂玄宗時，「倡優之輩，因耳目之好，遂授以官」。德宗即位，詔罷梨園使及伶官冗食者三百餘人。此據山堂肆考宮三五。新書稱「罷梨園樂工三百人」。其中伶官殆占少數。穆宗時，鄭覃廷對：「夫金繒所出，固民膏血！可使倡優無功，濫被賜與！」新書一六五。孔平仲續世說一〇稱覃與崔元亮廷奏：「倡優近習，賞賜太厚。況金銀貨幣，皆生靈膏血！不可使無功之人，濫沾賜與。」敬宗好優戲，樂官十三人並賜紫衣魚袋。

文宗授尉遲璋光州長史，詳舊書一七三陳夷行傳。授雲韶霞揚州司馬。詳舊書一七六魏謩傳。璋任仙韶院副使，或係樂官，非伶官；若朝霞任教坊副使，而教坊乃唐代宮戲所自出，不得謂非伶官。且王直方諫文宗厚賞教坊疏全唐文七五七。有曰：「樂工弟子，賜與至廣」；又曰：「鄭聲……新音……使人迷亂，捨棄萬事而爲樂不足」；又曰：「聲色之娛，侵蠹心菲，得不愛乎！」其伎絕不止於樂舞而已，明矣。北夢瑣言載文宗時，王起三任節鎮，歇歷省寺，而家無餘財。文宗「知其甚貧，詔以

仙韶院樂官，逐月俸錢五百貫給之。……於時識者以起不能陳遜，而與伶人分俸，利其苟得，此爲短也」。此事一面示宰相貧，一面示伶官俸厚，足以調劑宰相，亦史中所罕見。懿宗時，伶官最盛，南部新書丙曰：

咸通中，俳優恃恩，咸爲都知。百樂喧譁，上召都知止之，三十人並進。上曰：「止召都知，何爲畢至？」梨園使奏曰：「三十人皆都知。」乃命李可及爲「都都知」。

懿宗寵李可及爲威衛將軍，宰相曹確疏曰：全唐文七六一：

臣讀貞觀故事：太宗初定官品，令文武官共六百四十三員。顧謂房玄齡曰：「朕設此官員，以待賢士。工商雜色之流，假令術踰儕類，止可厚給財物，必不可超授官秩，與朝賢君子比肩而立，同坐而食。」大和中，文宗欲以尉遲璋爲王府率，拾遺竇洵直極諫，乃改授光州長史。伏乞以兩朝故事，別授可及之官。

由此疏，可以覘唐代前後諸帝，對於樂官伶官之態度。至舊唐書一八四宦官傳論曰：「甲第名園之賜，莫匪伶官；朱袍紫綬之榮，無非巷伯。」所謂「伶官」，當卽指李可及輩。通鑑二五二謂僖宗乾符間「賞賜樂工伎兒，所費動以萬計」。昭宗時，朱全忠愛張廷範，以爲河南尹，擢太常卿，修樂縣使等，完全變態，乃因權臣私倖，始得如此，非直接由帝寵矣。

至莊宗時，伶官之地位忽作劃時代之升遷！由「諸臣、諫官」之弄人，一躍而爲皇帝之親信。

轟與樂官比肩，偶然接近殿陛者，此時竟改與宦官聯臂，直接左右人主之公私生活，從而顛之倒之，怙恩恃寵，無所不至。始則傾賢害能，統軍干政，終乃敗紀作亂，叛君覆國，而自身亦隨之毀滅！其平日驕橫之甚也，如伶官傳云：

> 時諸伶出入宮掖，侮弄縉紳，羣臣憤激，莫敢出氣。或反相附託，以希恩倖。

邀賞之濫也，如郭崇韜之諫曰：

> 陛下所與共取天下者，皆英豪忠勇之士。今大功始就，封賞未及於一人，而先以伶人爲刺史，恐失天下心，不可！

事詳下文第四節周匝條。據洪邁容齋續筆五，晉天福中，李詳疏謂名器僭濫，貴賤不分，優伶奴僕，初命卽銀青階，被服皆紫袍、象笏。故唐明宗時，銀青階之賤，且不得爲州縣官云云。此事亦見通鑑二八一。按一般濫賞，雖溯源蕭代，而對優伶之踰格如此，實莊宗時爲最！此輩在朝班中之紫袍象笏，與在戲劇中之搬演，固無大異。無怪降將段凝轉覷後唐將相有如倡優也。見上文次節論臣僚。夫袍笏登場，戲內戲外一轍，原不足惜；所不容忽者，乃莊宗之於優伶，縱其干政，浸無限度，致綱紀全隳，而禍不旋踵。彼北齊高緯之寵曹妙達安馬駒輩，至於開府封王，莊宗雖猶所不及，然曹安有位而已，並無兵政之權。未若莊宗之縱史彥瓊、郭門高，直授之以軍政大柄，而以己身當其鋒，事

之乖戾，無逾於此！亙古以來，歷史上惟一見而已。無怪陳暘樂書一六四論曰：「自是閹官優師，交相譏懟，而邦國大事，士人不預焉，遂失士心，底滅亡。然則閹伶之禍，豈不酷哉！」

顧宦官之惑人主也以術，使其生活有所陷溺，不能自拔，誠無足道。若伶官之惑莊宗也，畢竟以藝，使其心神迷醉，至於生死以之而不悟，亦何其異！此種足以迷醉莊宗、生死以之之伎藝，除對莊宗個人之特殊嗜好所起之特殊作用，不足爲訓，姑可不論外，若從一般使人溺情喪志之條件衡之：要其伎藝必有獨特表現之處，爲前此所未至者；對我國戲劇之伎藝言，或亦是一種劃時代，自有其甚高之價值在；而內容究竟如何，一千年來，迄毫無所聞。語詳首章第八節。北宋一般文人或史官，從歐陽修起，對此似皆視若蛇蠍，畏之、避之不遑。絕不肯降心志，費筆墨，據其當時耳目尙能及者，爲之傳寫一二，以轉達於後世。參看首章去蔽(五)。結果甚至使千年以來受國人之推尊、仰爲戲劇祖師之李天下者，詳下章末節。偕其寵倖半生、至死不移之一輩優伶，在政治上負千載罵名，固不足惜，而在藝術上之造詣，復被一概抹殺，任其風流雲散、灰飛粉滅，茫茫天壤，不可復追，亦毋乃太無識矣！五代史記宜有樂志，以詳記散樂。

後晉後漢諸帝，亦與莊宗有同好，特程度不及耳。次章參軍戲節論普通俳優，曾引通鑑二八五，載後晉桑維翰諫齊王語，謂優人一談一笑稱旨，即賜束帛萬錢、錦袍銀帶。通鑑二八九又紀後漢高

祖乾祐二年事曰：

帝初除三年喪，聽樂，賜伶人錦袍玉帶。伶人詣弘肇（史）謝，弘肇怒曰：「士卒守邊苦戰，猶未有以賜之，汝曹何功而得此！」皆奪以還官。

合郭崇韜、桑維翰、史宏肇前後三人之言以觀，三朝情勢，幾乎都會到「有伶便無軍，有軍便無伶」二者不能並存之一步。此等情形自古已然，豈五代如此，無足異。史記范睢傳：「（秦）昭王曰：『吾聞楚之鐵劍利而倡優拙。夫鐵劍利則士勇，倡優拙則思慮遠。夫以遠思慮而御勇士，吾恐楚之圖秦也。』」三人皆國家重臣，憂憤所積，均思爲國除害；所以遲遲未發者，徒各礙於其主之對此，正在嬖好之中耳。可知五代優伶與宮戲之過分發展，就大體說，太不正常，不足爲訓。且因庸主濫私，羣優貪橫之故，其人其事經常與國利民福相抵觸，乃不能得一般人之愛好，轉爲一般人所憤恨，共加唾棄。影響所及，在後來之史料中，此輩之藝既不彰，人亦不著，其故豈即在此歟？莊宗對於此事，確曾領導出我國古劇之一段黃金時代，但同時於無形中，又爲優伶造成一段荒唐而黑暗之時代，在古劇之進展上，遂反而安排下莫大之障礙。事之矛盾，有如此者。

唐優伶在民間之地位，因陸羽自傳，見前節附錄。而略得想像。首應了解：陸氏少時，乃一孤露之苦兒，其寄養僧舍十餘年，受盡饑寒、勞役、鞭扑之磨折，所以影響其心身者必甚大！乃羽生

有異稟，智慧特高；當其困倦所役，決心捨主者而去之際，對於人生與社會，必已有深刻之認識。既跳出僧舍牢籠，欲向社會之大環境中，另求棲棲，何處比較善良，足以安身立命？在羽必曾經一番審愼之選擇。乃結果竟選中優伶一途，毅然決然，「卷衣」以赴，其故安在？其計何出？惜自傳太略，或作者不願吐露，竟一字不提。可能羽先期曾屢看戲，覺此種優孟衣冠之伎倆，與夫伶黨組織，頗值愛慕，大可藉以伸吐十餘年來所歷之人生苦味與世道艱難。甚至進一步，羽已立志用此喚醒癡迷，救人救世，故不惜投其黨，操其業，現身說法。方伊在僧舍時，僧曾強之皈釋，伊則戀儒。逃禪以後，未肯遽然從儒，而先奔於伶。當羽此時，認爲從釋、從儒，皆確有不及從伶者在歟？然則當時戲劇與優伶之具體表現，所以能激動羽之心情，使從之不疑者，究竟何在？殊耐玩味。惜陸氏所寫詼諧三篇，內容復昧，不然，定可窺得一二也。夫優伶之人與其業，在當時士大夫眼中，終是至下且賤者！在一般文人，對於自身早年曾誤入優伶之途，必然認爲「失足」與「遺恨」，奇恥大辱所在，諱莫如深。而羽竟全然反之，於自傳中，大書特書，不以爲辱。其憤世嫉俗，反抗時代也爲如何？今日研究唐戲，尙嫌其自傳中述此太略，殊不知當時封建牢籠，拘箝甚力！若羽所爲，直已爲「名敎」之罪人矣！據上文引陳子昂文，自稱「跡荒淫麗，名陷俳優」，殆亦不以爲辱者。宋蘇軾送柳子玉詩：「不羨腰金照地光，暫時假面弄伊涼」，差有陸羽之風。

所謂「伶黨」與「伶正」二辭，疑皆陸氏自傳文內之擬古，未必爲當時社會上實有之語。因在一般常見之唐戲資料內，無可比附引申者。「伶黨」之含義小之宜指優伶之組織，即下文錄晚唐千滿川等所謂「五人爲火」，亦即近代所謂「班子」，與武林舊事載乾淳教坊之「雜劇三甲」，彼此亦頗相近；大之則猶今日所謂「伶界」耳。此中要以組織之義最可注意！沈亞之歌者葉記，稱樂工爲「聲黨」，可參考。「伶正」，與太常寺大樂署所設之樂正，性質絕不同。此指伶黨中人之地位，而彼則指有職守之官名也。「伶正」宜謂正式之伶人，或重要脚色，或常任戲中之主脚者。猶後世正旦、正生、正末之「正」，與副色相對而言耳。使此解果確，則唐優脚色之部居、品目，與後世之同異如何？又一値得研究之問題也。料羽入伶黨之初，猶貌陋、口吃，未必即爲「伶正」。必經過相當時間，憑其天才與伎能之特殊表現，始居「伶正」。自傳末稱「上元辛丑歲，陽秋二十有九」，是自傳作於二十九歲。其優伶生涯，自入黨至退出，或在二十歲以前，正是青年時代。新書傳稱三十猶在僧舍，忤矣。

陸氏自傳曰：「鄖人酺於滄浪道，邑吏召子爲伶正之師。」新書傳曰：「州人酺，吏署羽爲伶師。」詳五章劇本。可知鄖人乃指鄖之民間，非豪門公府；酺乃節令慶祝中大規模之宴會，於是設戲以娛，由邑吏董其事，頗爲鄭重。曰「召」，曰「署」，皆臨時之使命與任務，其時羽可能已離伶黨，吏耳其

名，重其藝，求設戲之成績美滿，不得不聘高明藝人爲組班或導演，遂及羽耳。羽既以其業餘優伶之身分，於民間戲劇，猶繼續有所貢獻，足見其雖退出此項職業組織，並未退出此項事業活動也。於此更可見羽於伎藝之不凡，當時已名播遐邇，爲世所重。曰「伶正之師」，明示凡戲中主要脚色，皆應聽從指導，無論其他。責任重在求伎藝之精，不僅選定戲目，調配脚色，處斷事務而已，與近代所謂「戲提調」或「前臺主任」者又有別。且因「伶正」之外尚有「師」在，可知「伶正」之「正」，並不同樂正之所以正樂，醫正之所以正醫；上文曾視同正旦、正末之「正」者，並不悖也。向於唐代民間之戲劇情況，認爲杳不能追，漫無可考；今賴有陸羽從伶之一具體事實，與所留「伶黨」、「伶正」、「伶正之師」含義豐富之三名詞，乃覺盛唐時期之民間優伶有組織，有品色，有師承，民間演戲有制度，有標準，重效能，絲毫不苟，何其善歟！此雖就局部資料想像如此，然與所已知之盛唐戲劇全面情形頗爲契合，絕無牴牾，大致可信。參看首章論盛唐及下文記留杯亭事。

論唐優之生活，當首及優名。「優名」二字，五代時已用之。如五代史記伶官傳稱李天下、郭門高，馬令南唐書二五稱楊名高，皆指明爲其「優名」。元明人稱此爲「樂名」，且極重視。如太和正音譜曰：

倡夫，自春秋之世有之，異類託姓，有名無字。趙明鏡訛傳「趙文鏡」，非也；張酷貧訛傳「張國賓」，

非也。自古倡夫，如黃幡綽、敬新磨、雷海靑之輩，皆古之名倡也，止以樂名稱之耳，亙世無字。倡夫即優人，而別之爲下賤階級，不許有名，祇許有樂名，可謂封建之甚！唐代未聞有此限。觀下列成輔端、祝漢貞、李家明等，可知。原文於「倡夫」作「娼夫」，義尤未合。淸翟灝通俗編十謂之「吉名」——

武林舊事載南宋供奉優人，有號歡喜頭者。他亦多連姓爲吉名，如賀壽、王侯喜、諸國朝、時豐稔是也。按今世優隸，猶往往如是　平人好奇者，或不知其可恥，效之。原其始，則在六朝已有。南史羊偘傳有彈箏人陸大喜。通鑑：後漢有虢州伶人靖邊庭

此種「可恥」觀念，與明人所謂「亙世無字」及「娼夫」之心理同。唐人於此則較淡然。有證乎？曰：有！南部新書己曰：

國初進士尙質有餘，而文不足，至於名以定體。若紀子劫、仞支、千尋、常無求、吳楚、江潮、闕梅之類，頗肖俳優反謂其姓氏，亦黑臂黑肩之餘。近代則文有餘而質不足矣。

唐初進士之名，既頗肖俳優，可知當時士夫之所恥者並不在此。翟灝謂「平人好奇者……效之」，未必即能舉例，而不圖其例早在初唐已有之也。唐以前之俳優，有北齊之石動筩，確是優名。若陸大喜，既是彈箏人，當非優人。此風大概至唐始盛，惟本名、優名，仍自由使用。優名因姓諧聲、

連合爲之者，如劉璃瓶、敬新磨之類；有姓不優而名優者，如張野狐、李仙鶴之類。此二類亦有難於判別者，如孫子多、穆刀綾或諧聲爲「木刀稜」。之類。通鑑二八八見伶人靖邊庭，詳下文五代優伶。胡注曰：「優伶之名與姓，通取一義，所以爲謔也。」原則上凡爲優名者，其人宜皆爲優伶，其伎宜皆爲戲劇。但實際亦有不然者，如雷海青僅傳其擅琵琶，雲朝霞僅傳其擅笛等，俱不云爲俳優戲劇，亦難以優名爲準，皆認爲優人也。

唐優平時之服裝，有數點可述：陸羽所稱「卷衣諧伶黨」，何謂「卷衣」？索解不得。李白怨歌行：「君王選玉色，侍寢金屏中。薦枕嬌夕月，卷衣無春風。」王琦注：「古樂府有秦王卷衣曲。」庾信燈賦：「卷衣秦后之床，送枕荆臺之上。」此「卷衣」應爲解衣之意。李白秦女卷衣：「天子居未央，妾侍卷衣裳，顧無紫宮寵，敢拂黃金牀！」仍屬前意。陶穀清異錄肢體門謂「世有十樣佛，皆禿首者也：一僧，二尼，三老翁，四小兒，五優伶，六角觝，……」此殆唐五代男優之遺風。禿頭倘因便於面部化裝及施各種巾裹之故，則所有化裝與巾裹必然已不簡單，可想。前章服飾引文昌雜錄，謂唐巾用銀線撚帶爲飾，始於僖宗時之伶人，乃戲內服裝。祝允明猥談稱陸務觀云：「嘗記先人說，紅鞋飾帶，始唐莊宗，施之優人。」「紅鞋飾帶」，未知指鞋與帶兩事，抑鞋上飾帶。紅鞋作用豈在分別優人，使不與非優人相混，如後世綠巾之被賤視歟？抑反其用，乃貴而顯之歟？事由傳說，信否難必矣。宋徐度却掃

編下載金人初入寇，路允迪使河東，王充偕行，失時，被村民誤以爲虜，欲斷其臂。允請斷左臂。問何故，曰：「斷右臂，妨抓攘。」衆笑曰：「此伶人也！」伶人限以右臂抓攘，此習不知始於何時。北宋有之，亦可能緣於五代。

四、女優

女優，初唐一稱「散妓」，詳首章初唐節，謂演散樂之女伎也。我國表演全能戲劇之眞正女優，至唐而始著，文章敍踏謠娘討論問題（六）已詳其說。董史三謂踏謠娘「許是眞正的坤角之始」，並曰：

> 楚辭的「誇女倡兮容與」之「女倡」，漢書外戚傳的「李夫人本以倡進」，固是坤角的祖宗。但當時演劇藝術未甚發達，當時的巫或倡，未可認爲眞正的女優。

按漢代演劇藝術，據前章論布景等事以推，謂之已甚發達，並無不可。當時女倡，漢人已視同後世之女優，故所爲曰「婦人相對作優」，詳文章歌舞戲總引漢書八一。特在記載中尚不顯著，至唐之踏謠娘等始顯著耳。徐釋指阿布思妻爲參軍樁曰「這是女優演戲的濫觴」，不確可知。

唐代女優，從武后「請禁天下婦人爲俳優之戲」一點以驗之，便知初唐卽已大盛，禁令不過具文而已。時代與一般社會業經需要女優，政令空文，何從禁起！或謂武后所請禁之「俳優之戲」，

乃普通俳優，侍人主之側，作優諫或諧笑而已，並非戲劇。果爾，事僅限於帝王之私生活，與「天下」何關？且女優果能從事優諫，亦大好事，料武后未必藉口以禁。惜乎自古以來，未聞普通俳優之中有婦人也。不僅「伶官傳」與「詼諧傳」內爲然，其他莫不然。又或謂旣與天下有關，殆巡村之散樂一類，詳首章五節論巡村，五章次節論散樂。亦未必全是戲劇。果爾，則亦曰「請禁天下婦人入散樂」，辭意豈不益爲概括？何必曰「俳優之戲」？其中他伎雖有，終是戲劇爲主；當時確已風行。其中必又以歌舞戲爲著，大抵演生旦情史，如合生之類，亦卽首章論初唐所謂「猥戲」、「褻戲」，論中唐所謂「猥褻之戲」，當時女優乃隨此類之戲而發展耳。

女優較之女樂以歌舞爲限者，當然更進一大步。唐人雖一般愛好女樂與女優，但封建道德之觀念仍然極重，在理慾雙方作尖銳矛盾中，理一方面之表現，對於女樂、女優，自不免肆其排斥。如舊書一九〇中卷賈曾傳，載玄宗爲太子時之事云：

> 時太子頻遣使訪召女樂，命宮臣就率更署閱樂，多奏女妓。曾啓諫曰：「臣聞作樂崇德，以感人神。韶夏有容，咸英有節。婦人媟黷，無與其間。……良以婦人爲樂，必務冶容，哇咬動心，蠱惑喪志。上行下效，淫俗將成；敗國亂人，實由茲起！……至若監撫餘閑，宴私多豫，後庭妓樂，古或有之。非以風人，爲弊猶隱。……伏願下教令，發德音，屏倡優，敦雅頌。率更女樂，並令禁斷；諸使採召，一切皆停。……」

諫疏中之名目雖爲女樂，實際所側重者仍在優倡。故新書一一九賈曾傳中諫書則云「願下令屛倡優女子」。但賈氏旣已爲太子開後庭私縱之路，（新書傳稱：「餘閑宴私，後庭伎樂，古亦有之；猶當秘密，不以示人。況闕之所司，明示羣臣哉！」）太子又何吝乎教令與德音！能於名實兼收，豈不爲遂私願？故傳中謂太子手領答曾曰「公之所言，雅符本意」也。玄宗卽位之第三年，乃立左右敎坊，左歌、右舞，盡萃國中之色藝。又拔其尤者，以入宜春兩院，爲內人、爲弟子，可謂至矣！而一面仍師賈曾故智，於同年有敕曰：（唐會要三四。）

> 自有隋頹靡，庶政彫弊，徵聲徧於鄭衞，衒色矜於燕趙。廣場角觝，長袖從風，聚而觀之，寖以成俗。此所以戎王奪志，夫子遂行也！朕方大變澆訛，用除災蠹，眷茲技樂，事切驕淫，傷風害政，莫斯爲甚！旣違令式，尤宜禁斷。

此敕於經邦勵俗，施政除災，說出一片大道理；但與另方面其所以謀自身享受者，則恰恰相反！固證明玄宗之自私與詭詐，爲不足道，但亦透露當時民間女優之部分情況，可資研討。蓋眞正角觝、百戲，必重術而不重色。玆曰「徵聲」、「衒色」，又曰「長袖從風」，顯爲露天劇場中之歌舞戲。「角觝」二字，不過謂衆伎之競勝耳。若問實例，如當時民間踏謠娘劇之普遍演出，卽甚適合。因如汶堂劇錄所見，此劇正是露天劇場中之「徵聲」「衒色」、「長袖從風」，聚觀「成俗」者耳。若

張四娘以教坊女伎（見下節）。演踏謠娘，常與民間不同，又賈曾所斥爲治容哇姣、動心喪志者矣。唐代女優不僅服務宮廷，且服務於廣大羣衆，於此可見。次章敍踏謠娘劇討論問題，曾引黃素之文，專斥統治者侮辱女優一面，實未得其事之全。

玄宗朝之確爲女優而不止於樂工、歌女、舞女者，祇知有張四娘之踏謠娘，容兒之缽頭，與阿布思妻之參軍樁。三人中，張屬教坊，已無問題；容兒之伎，足爲人師；阿妻獨擅參軍戲，尤稱特色。（段錄舉唐代擅長參軍戲者九人，均非女性。）二人亦可能屬教坊，甚至爲內人。（阿妻參加後宮曲宴之表演，已詳次章參軍戲節。）教坊之中，如果已有三人之伎，可以證實其確爲戲劇，不僅普通歌舞而已者，則崔記所載內人之「出戲」，與玄宗之「點戲」，（已見首章正名節論「戲」字。）亦皆可確定有戲劇於其中，不僅普通歌舞而已。並不如前人或近人之所想像，唐教坊所爲，無非歌舞與百戲兩類，不能超出此限度也。此女優之足以證明盛唐確有宮戲者，在唐戲之考訂上，關係非淺！五代史記二六毛璋傳：「嘗服赭袍，飲酒，使其所得蜀妓爲王衍宮中之戲於前。」此「戲」字之所指，必超出普通歌舞而爲戲劇。——又五代並西蜀以女優串演宮戲之事實也。惟論女優之伎藝，畢竟偏重在充旦色，以歌舞與科白表情　下文所錄女優，如襪子、張四娘、容兒、劉採春、秋娘、吳姬等所爲，殆無不然。阿妻之扮演假官，乃少數之事例耳。

至於男女合班或合演問題，王氏腳色考餘說四論之已詳。大概初盛唐是男優、女伎，各自爲曹，不相雜。中唐以後，既有周氏弟兄與劉採春同擅陸參軍之一事在，即不能云無改變。初盛唐之男女不合演，王氏僅舉兩點而已，踏謠娘之由丈夫演與由婦人演，前後不同時。玄宗時，內教坊如宜春院，皆婦人。尙嫌未充。近人黃素文內，因於崔記有誤解，認爲踏謠娘已屬男女合演，則更嫌過分，詳次章次節討論問題六。黃氏又謂「周家的夫婦叔嫂班，扮男子的雖是劉採春，戲卻可是男女合演了」。按雲溪友議於採春等之伎藝，僅云「善弄陸參軍，歌聲徹雲」而已，亦難認爲採春所扮卽爲男子。惟如蕭穎士於開天間贈韋司業書「優娼雜伎，諠雜左右，易貌變聲，千態萬曲」，既易其貌，又變其聲，可能如容兒之演缽頭，阿布思妻之演假官，皆以女扮男矣。女優搭班售伎情形，可參考五章化裝節龐三娘「求僱」，及下文錄中唐優伶秋娘，元稹等添錢定戲之二事，已見一斑。

唐之女優，由女樂來。在一般要求上，與歌姬、舞女，同爲色藝並重。崔記載龐三娘有年以後，窮於化裝，以爭妍姣。詳五章化裝。武宗時李紳鎮廣陵，鄭傪列筵迎之，舞者年老，伶人孫子多立有譏誚，呼爲「阿婆舞」，詳見編末附載唐優語。可以想見唐時習俗。史於穆宗，不過屢稱其好雜伎樂、好倡優而已，而趙知微上書，竟詆曰：「倡優在側，馳騁無度，內作色荒，外作禽荒！」好優戲，便是好色，足知女優之表現爲如何矣。封建制度已深，社會環境惡劣！女優於伎藝之外，勢必有被迫

而操副業者，優女乃鄰於後世所謂妓女。張四娘之事例固屬顯著，詳下文。劉採春之情形反映尤多。元稹先在蜀，與薛濤觴詠往還，甚得；後廉問浙東，頗忘濤。及採春隨夫由淮甸至，雲溪友議謂其「篇韻雖不及濤，容華莫之比」，乃曰：

> 元公似忘薛濤，而贈採春詩曰：「新粧巧樣畫雙蛾，慢裹恆州透額羅。正面偷輪光滑笏，緩行輕踏皺文靴。言詞雅措風流足，舉止低迴秀媚多！更有惱人腸斷處，選詞能唱望夫歌。」望夫歌者，卽羅嗊之曲也。……採春一唱是曲，閨婦行人，莫不漣洏！且以藁砧尙在，不可奪焉。

元詩所寫，略不及藝，而專注於色，殊失風旨。尤其結句，若連合「藁砧尙在，不可奪」之說以觀，是以採春之貞淑持重爲憾也。望夫所以惱人，固在其志，而不在其聲耳，則元之輕薄爲可恨！而採春能破除習俗，抵抗環境，誠爲庸中之佼佼，張四娘應有愧色矣！

周貽白中國戲劇的起源和發展，曾據雲溪友議所載元氏贈劉採春詩，論曰：

> 根據這段記載，使我們知道：參軍戲已漸成爲故事扮演。所謂「陸參軍」，雖不知所演何事，但很明顯的，爲頭上裹着羅巾，手中執着牙笏，足上登着靴子。……言辭雅措，舉止低回。當然指的是念白和動作。……其所唱囉嗊曲，詞意多爲婦女懷思結想一類，不知與陸參軍如何配合。所謂「更有惱人腸斷處」，似指其於扮演陸參軍之外，更能够唱望夫歌。

設若指元詩五十六字所寫，是採春在戲內扮飾陸參軍之情形，僅一「笏」字可以着落，其餘五十五字皆不然。以一字而翻五十五字之案，毋乃不可。首先當問：所扮參軍，旣執牙笏，是弄假官否？倘是官，應當男官，便合常情；若指女官，祇合特殊劇情，而不合普通假官戲之內容。所扮旣屬男官，循參軍戲之傳統作法，大抵爲反面人物，則亦後世淨或丑之扮相耳，何得曰「新粧巧樣」，曰「畫雙蛾」，曰「秀媚多」？其情節亦貪贓枉法，欺壓百姓之類耳，何得望夫？旣屬演戲，唱詞應須先編定，切合劇情，何得臨時選詞，又全用當代才子所作？如此，望夫歌不是戲曲，而是插曲矣：採春唱望夫歌，與其女周德華唱楊柳枝，均選用當代名篇，應均與戲曲無干，甚爲明顯：陸參軍內容誠然不詳，劉採春誠然是女優，但吾人宜於合情合理中，去想像古劇，不可將古劇意識爲一件怪事：弄假官，執笏，但又是女形，作媚態，有夫，在戀慕中，又當場隨便選唱五七言詩。——如此安排唐戲，恐非唐人所能堪也。實則元詩所寫，全部是戲外之劉採春，與戲內扮參軍無涉。當時女優除獻伎外，於縉紳名士間，尚須周旋酬酢，有如「飲伎」。元氏好色，意存非分，故友議紀其事，始曰「篇韻不及濤，容華莫之比也。元公似忘薛濤」，末曰「以藁砧尚在，不可奪焉」。詩非欣賞其優伎，乃完全諛其平日之容色歌藝耳。竊意男女優合演陸參軍（採春隨夫周季南、叔季崇成班），是否由女脚扮假官，不能遽定。可能官由男優，而女優扮民女，以與官對抗。歌聲徹雲，不

必是官所唱。從宇宙鋒刺湯勤等京戲情節去想像唐之陸參軍，似較合理。如周氏說，古劇直不可理解之怪事矣。惟此一「笏」字究如何說，確是問題。淮南子：「齊俗無皮弁搢笏之服。」注：「笏，佩玉也。」義尙可通，仍俟考。唐會要三二：「至晉宣時，內外婦人執笏。其拜俛優與，俱執之。」後晉既如此，晚唐容已有之，當詳考。

他如李德裕文稱：「一人是子女錦錦，雜劇丈夫兩人」，（詳本章歌舞戲節。）應謂演雜劇之女優名錦錦，而另有男優二人。李文晦澀，捨此難作他解。沈亞之沈下賢集送同年任畹歸蜀序云：「乃大宴朝賢卿士，與來會樂，而都中樂工、倡優女子，皆坐優人前。」所謂「倡優女子」，應指女優，「優人」，應指男優。又華州新葺設廳記曰：「酒行，樂作，婦女列坐；優者與詼諧，搖笑譏。」此「列坐」之「婦女」，雖未曰「倡優」，終是女演員，絕非女賓或主婦；曰「列坐」，應與上文之「坐」同，亦男女演員與樂工等人在場上一定地點自列其坐，非登筵席、爲座上客也。沈氏文好爲詭澀，遂費解如此。五代史補載南唐宋齊丘微時，得散樂女之助。既達，乃娶爲妻。其人亦可能爲女優。

又查史記貨殖列傳：「中山地薄人衆，爲倡優女子，則鼓，鳴瑟，跕屣，游媚貴富。入後宮，徧諸侯。」顏師古漢書注：「『屣』謂小履之無跟者也。『跕』謂輕躡之也。」「跕」音「帖」。漢書地理志：「女子彈絃跕躧。」注：「『躧』與『屣』同。」跕躧即踏舞。

五、初盛中唐優伶

初唐戲劇雖已開展，歌舞戲雖尤盛，如首章所述，但劇人名行多不傳。茲錄五人——

張四——舊書六四滕王元嬰 高祖第廿二子。傳：

趙孝文趨走小人，張四又倡優賤隸，王親與博戲，極爲輕脫！

新書傳稱元嬰「狎昵廝養」，殆即其人。

稱心——舊書七六恆山王承乾傳：

有太常樂人，年十餘歲，美姿容，善歌舞，承乾特加寵幸，號曰稱心。太宗知而大怒，收稱心，殺之，坐稱心死者又數人。

其伎似僅爲歌舞而已。但新書八〇太宗諸子傳曰：

常山愍王承乾……立爲皇太子。……東宮有俳兒，善姿首，承乾嬖愛。帝聞，震怒！收兒殺之，坐死者數人。承乾……念兒不已，築室，圖其像，贈官，樹碑。爲起冢苑中，朝夕祭。承乾至其處，裵回涕數行下。

按顏師古釋「俳」義，爲「優之褻狎者」，已超出歌舞。傳曰「善姿首」，乃善於裝扮姿首。稱心殆以男子弄假婦人者，因伎藝狎而爲俳兒耳。新書一〇三張玄素傳，載其諫承乾語，有「騎射、畋

游，褻戲，酣歌，悅耳目，移情靈，不可以御」！所謂「褻戲」，正指稱心所演，益爲的證！參看首章四節。太宗廢皇太子承乾爲庶人詔云：「倡優之技，晝夜不息；狗馬之娛，盤遊無度。……鄭聲淫樂，好之不離左右，兵凶戰危，習之以爲戲樂。……其所愛小人，往者已從顯戮，謂能因茲改悔，翻乃更有悲傷。行哭承華，制服博望。立遺形於高殿，日有祭祀；營窀穸於禁苑，將議加崇。贈官以表悲情，勒碑以紀凶跡。既傷敗於典禮，亦驚駭於視聽。……」與新書所紀全合。其鋪敍此事，詳盡乃爾，說明承乾之失其皇位，幾乎完全爲鍾愛稱心一人，史無他例也。

襪子——康國人。中宗時，與何懿同演合生戲，分任生旦，襪子或以女優任旦。武平一認爲淺穢、媟狎，淫溺，詳文章合生節。

何懿——見前條，或爲男優，在合生戲內充生腳。

安金藏——三字乃優名，長安人；工優，籍太常。睿宗爲皇嗣時，私謁者皆獲罪，公卿乃不復見。惟金藏以優給使，得進。俄有誣皇嗣有異謀者，來俊臣問狀，金藏剖腹以明皇嗣冤，腸出被地，武后忠之。玄宗時，追封代國公。俱詳附載唐優語。新書一九一有傳。按安乃胡姓，金藏應爲胡人。曰「工優」，其伎應屬優戲，而非普通俳優。

他如新書七六玄宗貞順皇后傳：「初，帝在潞，趙麗妃以倡幸，有容止，善歌舞。」又八二太

子瑛傳：「初，瑛母以倡進，善歌舞。」及一二一王琚傳：「山東倡人趙元禮有女，善歌舞，得幸太子。」指玄宗。趙女爲倡，其父爲倡人。準諸上文，有曰「倡」而演參軍戲者，則趙氏父女之伎可能皆演戲也。惟因史書祇云「歌舞」，不云「戲」，故暫不列。

盛唐於開元二年設內教坊及左右教坊，掌俳優雜伎。據新書四八百官志注：「教坊散樂三百八十二人。」陳書謂唐全盛時，內外教坊近及二千員，梨園三百員，宜春雲韶諸院及掖庭之伎，不關其數。其中戲劇部門之優伶，爲數當亦不少。惟記載所及，多與樂人、歌人、舞人相混雜，難於分判。而湮沒不彰者，尤不可勝計！茲錄其確切可信者，女優三人、男優六人，餘俟續考。

張四娘——崔記云：三章次節已略引。

蘇五奴妻張四娘，善歌舞，亦姿色，能弄踏謠娘；有邀迓者，五奴輒隨之前。人欲其速醉，多勸其酒。五奴曰：「但多與我錢，雖吃䭔子亦醉，不煩酒也。」今呼鬻妻者爲五奴，自蘇始。

按叢書本崔記此條，無「亦姿色，能弄踏謠娘」八字，茲據宋曾慥類說七增補；類說又無張四娘三字。當時女優持身不謹如此，能於應邀出外，其人雖在敎坊，斷非內人矣。賴崔記書事之質樸，得略知當時敎坊優人之實況。

容兒——據張祜詩，其人善鉢頭戲，宮中於千秋節曾學爲之，豈亦宮中之「伶正之師」歟？詳次

章鉢頭節。容兒若不爲內人，亦必屬教坊。

阿布思妻——阿布思妻之弄參軍樁，雖祇有肅宗時之記載，但阿布思乃玄宗所殺，其妻配掖庭，及發揮其戲劇天才，必始於玄宗時，詳次章參軍戲節論假官內容。俞正燮癸巳類稿十二「阿布思論」，亦斷曰：「帝宴，當在天寶十三載三月以後，十四載十月以前。」又注曰：「至肅宗時，天寶內伎散盡。趙璘因話錄及史，以和政故，謂宴在肅宗時，非也。」「和政」，乃公主名。

黃幡綽——幡綽優名也。才藝品德爲盛唐第一優人，宜亦唐五代優伶中之第一人！開元間，善弄參軍戲，每寓匡諫。玄宗悅之，曾假以緋衣。平日侍從，亦常假戲謔，警悟其主，往往解紛救禍，世稱「滑稽之雄」！與莊宗時諸伶之妒賢害能、罪惡滔天者，適成反比。安祿山叛，陷京。玄宗自蜀返，宥之。死葬崑山，或即其鄉里歟？傳優語十四條，又軼聞十二條，均見編末附載。按據附載傳說（五），黃曾在河中府逍遙樓上書霓裳譜，或疑黃是河中人。

張野狐——野狐亦優名。與幡綽同時，善弄參軍戲，見段錄。又擅長觱篥（雲溪友議中卷：「伶官張野狐觱篥」）及箜篌。曾從玄宗入蜀，受雨淋鈴曲；返，於望京樓下奏之。以上見太眞外傳及明皇雜錄。張祜雨淋鈴詩曰：

雨淋鈴夜却歸秦，猶是張徽一曲新。長說上皇和淚教，月明南內更無人。

據此，野狐或原名徽。馮沅君古優解亦有此說。陳書一八七以野狐爲「俳優之善者」。詳安不删條。

李仙鶴——仙鶴亦優名。開元中，善弄參軍戲，玄宗特授韶州同正參軍，以食其祿。陸羽所撰參軍戲本中，有云「韶州參軍」，蓋由此。見段錄。崔記曲名內有仙鶴子，疑卽仙鶴所作；不然，或爲仙鶴而作。

李龜年——長於觱篥，又擅歌。曾於沉香亭歌李白清平調。安祿山亂，流播湘潭，鬱鬱以死。史書祿山傳，載其在玄宗前演「阿與我死也」，狀祿山畏李林甫之醜態，可能已爲科白類戲。新書稱爲「優人」。全唐文三二九載其作品一篇。太平廣記二七七魏仍條，引定命錄，謂李龜年曾選爲蘄縣丞，後貶爲齊安郡黃岡尉。李端贈李龜年：「青春事後主，白首入秦城。遍識才人字，多知舊曲名。風流隨故事，語笑合新聲。獨有垂楊樹，偏傷日暮情。」按「語笑」是說白，「新聲」是樂歌，果指龜年曾爲講唱之伎乎？抑曾爲歌舞戲乎？乃一有意義之問題。

宋姚寬西溪叢語上，辨杜甫贈龜年詩非甫所作一節，見龜年行止最詳，特錄之——

江季共說：「杜甫贈李龜年詩，非甫所作。蓋岐王死時與崔滌死時，年尙幼；又甫天寶亂後，未嘗至江南也。」范攄雲溪友議言：明皇幸岷山，伶官奔走。李龜年奔迫江潭，甫以詩贈龜年云云。又云：龜年詩於湘中，採(詩)使筵上唱「紅豆生南國，秋來發幾枝？贈君多採擷，此物最相思」云云。歌闋，莫不望行在而慘

然。龜年唱罷，忽悶絕，仆地。以左耳微煖，妻子未忍殯殮；經四日，乃蘇。曰：「我遇二妃，令教侍女蘭苕唱破陣。畢，放還。」且言主人卽復長安，而有中興之主也。謂龜年：「汝何憂乎？」時甫正在湘潭，或有此詩，更須考究。

留杯亭——優名。宋劉道醇五代名畫補遺云：「楊惠之，不知何處人，……專肆塑作。……抑合相術，故爲古今絕技！惠之嘗於京兆府，塑倡優人留杯亭像。像成之日，惠之亦手裝染之，遂於市會中，面牆而置之。京兆人觀其背，皆曰：『此留杯亭也！』」留苟非名優，或能優，惠之不至爲之塑，而京兆人亦不至見其背型便識其人。此文乃寫惠之之塑，間接已充分表示：留爲大衆所熟悉、所愛好之優人，其伎必甚高。惠之與吳道玄同時，故知在盛唐。餘義見首章五節論盛唐。「留」、「流」同音。流杯亭乃曲水泛觴之設。初唐詩中多詠流杯者。回波詞亦由此起。近人胡蠻中國美術史云：「在雕塑上，也有了對於被壓迫的婦女的描寫。那情況，……楊惠之生長在江南，觀察到這種情形，就大膽的把這種生活活現在雕塑上，作出了驚人的傑作，『優倡留杯亭』。他的這個羣像雕塑，（原注：「已不存在。」）據說祇須在背後看去，便可以叫出她們各個的名字。」蓋指「留杯亭」三字乃女優羣名，未云所據，俟考。

潘絜茲敦煌莫高窟藝術云：「當時傑出的雕塑藝術家楊惠之不但善塑佛像，也善塑人像。他的塑是『抑合相術，故爲古今絕技』！他爲留杯亭塑像，能令人在背後叫出名字。從這一事例中，也可

以知道當時的藝術家如何忠實於生活。」留是何種人，都不提一字。

安不鬧——不鬧，亦優名。陳書一八七「俳倡」上云：「彼張野狐、安不鬧，雖爲俳優之善，亦不足道也。」

他如高崔嵬屬太宗、屬玄宗、屬敬宗，三說不同，下文已屬敬宗。許小客乃教坊長入，事詳唐語林一，却未云枸何伎。鄭嵎津陽門詩注謂迎娘蠻兒（即謝阿蠻）。乃黎園弟子之闕名者，但詩中僅云迎娘擅歌，蠻兒擅舞而已。公孫大娘以舞名，而稱「倡」，或亦曾演戲，已詳上文「倡」條。三章末節濮陽女條述岑參詩中所見趙歌兒，可能爲弄假婦人者，亦尚待考。——以上均不錄。

中唐自肅宗至敬宗，關於優伶之資料特少。最顯赫者爲成輔端，餘僅有男優六人、女優二人可述，總八人焉。（段錄文敘子條，謂穆宗長慶中樂工黃米飯撰此曲。黃原樂工也，例不錄。清樊增祥黎園館楹聯，有「一藝初成，黃米飯曾入歐史」句。未知新書或五代史記中何處曾見黃，究有何優戲記載。樊氏或誤，俟考。）

成輔端——德宗貞元末，天旱，而稅不免，民不堪命。輔端演劇作語，爲民呼籲。因宰相李實之譖，遇害。乃我國古優伶中，以身殉藝之英烈也！人格最爲崇高。詳三章十一節「旱稅」。

孟忠賢——宋溫豫續補侍兒小名錄：「潞之女伶曰孟忠賢，巧黠人也。」始爲王制所寵，繼私伊宙。長慶二年（公元八二二），宙死，復投制，爲制所害。若從「巧黠」求之，曰「女伶」，宜

爲「女優」。

周季南、周季崇、劉採春——穆宗朝之越州人，由淮甸入浙。善弄陸參軍，歌聲徹雲。採春有色，能唱羅嗊曲，辭百餘首。其人當爲季崇妻，惟不詳。能守其夫，不墮塵俗，已詳前節。雲溪友議稱三人爲「俳優」，其語在三章參軍戲節論「歌唱伎藝」已引。淸杜文瀾詞人姓氏錄謂採春爲「唐時妓女」，甚謬！

阿軌、秋娘——白居易詩，於紀義陽子下曰「名情推阿軌，巧語許秋娘」，可能爲演義陽主歌舞劇之一生、一旦，以表情與說白著，詳三章九節義陽主。玆假設阿軌扮生，是男優，究不知與事實符合否。元稹贈呂三校書云：「共占花園爭趙辟，競添錢貫定秋娘。」此猶後世向名角出資定戲。詩題注「元和己丑歲公元八〇九。八月，偶於陶化坊會宿」，正秋娘藝林馳譽，身價倍隆時也！趙璧乃五絃名手，亦見元詩。白居易琵琶引：「妝成每被秋娘妒。」又和元九與呂二同宿話舊感贈：「聞道秋娘猶且在，至今時復問微之。」陳寅恪元白詩箋證稿指元稹贈呂三詩云：「卽此琵琶引中之秋娘，蓋當時長安負盛名之倡女也。樂天天涯淪落，感念昔遊，遂取入詩耳。而坊本釋此詩，乃以杜秋娘當之，妄謬極矣！」

尙崔嵬——崔嵬乃優名，亦稱老崔嵬，敬宗朝善弄癡大。有「見屈原」故事，詳編末附載優語。淸陸心源唐文續拾五載唐石刻元和間太原王某墓銘，作者王禮賢，亦元和間人。謂「君幼稟純和，

長懷剛正。藝應時出，擅女媧之笙簧。洞諳子晉之音，遠叶伶倫之妙。鳳響龍讃，宛如神仙。故得奇伎致身，出入王族，歷事顯貴，垂三十年。恭謹謙貞，終始若一。雖淳于多智，梅皐詼詞，『善戲謔兮』，無以過也。」其人乃吹笙能手，或兼擅參軍戲，與張野狐李龜年情形同。貞謹，乃其本態；善戲謔，乃其伎態。所謂「奇伎」，應不止吹笙而已。姑存以俟考。

唐代叢書十一段成式異疾志有云：「安康伶人刁俊朝……時大定中也。」史有兩大定，均在南北朝時，「定」字不知訛否。成式所記此類人事，宜出本朝。姑誌於此，以俟續討。

六、晚唐優伶

晚唐自穆宗至昭宣帝，凡八十年。此一時期優人之著錄，賴有段錄俳優條，切實載明十七人，另有優語或優語關係者又十四人，合爲重要之部分；餘尙有九人，總四十人，遂超過以上所列之總數。觀於段錄資料，此一時期中，切實爲優戲而藝較可稱者，有如許之多，便知其餘之已有優語關係者，如祝漢貞。並非限於優諫，未曾爲優戲，特其優戲部分爲紀載之所不及耳。段錄「舞工」條曾見「關成末有樂人崇胡子，能軟舞，其腰支不異女郎」，不知於舞外曾及戲否。又新傾杯樂條，謂宣宗令俳兒辛骨䯗拍；除拍曲外，其伎別無可推。援前定之例，均不列。段錄敍歷代能優，前及玄宗朝，後詳文宗以後，中間自肅代至穆敬七帝

七十餘年，優伶斷無中絕之理，何以不著一人？蓋在傳本之闕文中，故不得見歟？

李伯憐——段成式酉陽雜俎云：「威遠軍小將梅伯成善占夢。有優人李伯憐遊涇州，乞錢，得米百斛。及歸，令弟取之，過期不至。夜夢洗白馬，訪伯成占之。伯成抒思曰：『凡顛人好反語。洗白馬，瀉白米也。君所憂，或有風水之虞乎？』數日，弟至，果言渭河中覆舟，一粒無餘。」謂伯憐乃「顛人」，指明其技，爲優人，甚具體。若就威遠軍考之，當得其確世。太平廣記二七九引。

康迺、米禾稼、米萬槌——據陳書所引段錄「俳優」條「弄婆羅門」下，謂大和初有此三人，明抄說郛本段錄作「大和初」，乃文宗時。惟其他叢書本之段錄則皆作「大中初」，屬宣宗時，顯誤，詳次章第八節。段錄此條全文，次章十節論鹹淡已引。康國、米國，皆屬西域。禾稼、萬槌，皆連姓以爲優名。

錦錦——成都雜劇女演員，詳次章歌舞戲總。李德裕文稱「一人是子女錦錦，雜劇丈夫兩人」，而皆限之爲「音樂伎巧」，並非「尋常百姓」，故斷定爲女演員。以上文宗朝五人。

趙萬金、孫子多——萬金爲優名，「子多」二字連姓，亦頗類優名。二人皆在武宗會昌間。李紳鎮淮南時，孫長於捷譏諧謔。其優語或謂屬趙，想趙亦同時之優人，故相混。俱詳編末附載一唐優語。

曹叔度、劉泉水——泉水乃優名，示口辯如泉水之湧也。段錄「俳優」條述弄參軍，謂武宗朝有此二人，「鹹淡最妙」！以上武宗朝四人。

祝漢貞——宣宗時優人。唐裴庭裕東觀奏記卷中云：

> 優人祝漢貞，詞辯敏給，恩傾一時。嗣朝王乾祐，以金帛結之，求刺史。盡納賂矣，而未敢言。御史喜劾奏，漢貞杖二十九，流天德；乾祐竄嶺外。

漢貞被流，通鑑二四九用貞陵遺事，謂因其子坐贓牽連故，與此說異。宋王讜唐語林二——

> 優人祝漢貞者，累朝供奉，滑稽，善伺人意。出口爲七字語。上有指顧，遽令舉詠，捷若宿構，尤爲帝所喜。上行幸，召漢貞前，抵掌笑談，頗言及外間事。上正色曰：「我養汝輩，供戲樂耳，敢干預朝政！」遂疏之。

此二則中，因未直接見優語，故編後所附載之唐優語內未列。

何岸高——「岸高」優名，有譏營丘豪民陳癩子語一則，見優語集引玉堂閒話，原稱「顧者」，又稱「伶倫」。

孫乾飯、劉璃瓶——皆優名。段錄「俳優」條謂宣宗大中以來之弄假婦人者，有此二人。以上宣宗朝四人。

李可及——乃懿宗朝寵倖最隆之優人，亦唐五代優人中，除黃幡綽外，伎藝最高之人。惟人品殊不及黃。可及於咸通中爲伶官，善音律，尤能轉喉爲新聲，音辭曲折，聽者忘倦。因恢復盛唐間之拍彈，演爲新歌劇，京師人多效之。同昌公主喪除，帝妃仍悼念不已，可及乃爲歎百年之舞曲，舞人珠璣盛飾者數百人；刻畫魚龍地衣，用官絁五千匹；詞語悽惻，聞者流涕。又於安國寺爲菩薩蠻隊舞，帝益憐之。李嘗爲子娶婦，帝賜酒二樽，實皆金翠。授都知，旣改都都知。見上文引南部新書。後授威衞將軍，宰相曹確諫阻，懿宗不納。僖宗即位，宰相崔彥昭奏逐，死於嶺表。舊書一七七及新書一八一曹確傳，皆詳可及事，不啻爲可及之傳。通鑑二五二並載其事。可及於拍彈歌劇外，兼擅參軍戲。所演三教論衡，頗著聞。參看次章九節拍彈，十七節(九)三教論衡。

范傳康、上官唐卿、呂敬遷、馮季皐——段錄「俳優」條謂咸通以來弄參軍戲者有前三人，而續曰「馮季皐亦其次也」。又「五絃」條曰「近有馮季皐」，想係一人。敬遷之名傳本不一，有作「敬敬」者，有作「敬儉」者。

吳姬——次章參軍戲論歌唱伎藝，引薛能詠吳姬詩，有「女兒絃管弄參軍」句。劉採春後，弄陸參軍者惟知此人。以上懿宗朝六人。

石野猪——野猪，優名。孫光憲北夢瑣言載其諷僖宗荒於步打，語極佳！見編末附載唐優語。

瑣言又述孔昭緯拜官，敎坊優伶踵至求利市。石先到，孔有所賜，曰：「宅中甚闕，不得厚致。若有諸野猪，幸勿言也。」覺以優名被嘲。

郭外春、孫有態——皆優名，尤切旦色，見段錄「俳優」條，敍弄假婦人。元稹何滿子歌，題「張湖南座，爲唐有態作」，乃別一人，先後同名。

劉眞——見段錄「俳優」條，敍弄假婦人，許爲蜀中於此之尤能者。四章生旦節已引全文。

李百魁、曹觸新、石寶山——皆優名，見段錄「俳優」條敍弄婆羅門。百魁，陳書一八四作「百娟」。其人既非旦色，則此名未合。寶山，明抄說郛本段錄作「瑤山」。以上僖宗朝七人。

張隱——昭宗龍紀初，屬「御前供奉第一部」。曾引詞刺宰相張濬，詳編末優語。

穆刀綾——或亦優名，謂木刀稜不傷人也。北夢瑣言稱爲「大優」。曾於戲中諷朱朴非相才，昭宗見納。詳三章科白類諸劇（十）。

安轡新——於昭宗天復初年玩諷李茂貞，不畏威勢，旁若無人，大是可取！詳編末優語。

張廷範——以優人爲朱全忠所愛，官御營使、河南尹，進爲太常卿。曾遭裴樞之阻。後寵衰，貶萊州，轘於河南市。事詳新書二二三下蔣玄暉傳，及通鑑二六五昭宗天祐二年。廷範諷諫李茂貞，亦有風致，詳編末優語。

悟直——見王仁裕玉堂閒話，疑失其姓。於昭宗宴閒，醜詆朱全忠，非安張之倫矣。詳編末優語。

米都知——失其名。南部新書癸云：

有米都知者，伶人也，善騷雅，有道之士，故西樞王公、朴營愛其警策云：「小旗村店酒，微雨野塘花。」梁補闕亦贈其詩云：「供奉三朝四十年，聖時流落髮衰殘。負將樂府歌明代，不把清吟換好官。」

既供奉三朝、四十年久，至遲當自懿宗時起。田邊尙雄中國音樂史三云：「其後五代時，有伶人米都知，殆亦爲米國人。」又曰：「五代時之米都知，當時屈指可數之伶人也——其本名不明。都知，乃伶人首領之稱也。」

胡攢——昭宗時官都知，稱「九優太史」。好博弈。詳附載一唐優語。

王舍城——蜀王建未開國前之俳優也。優語集載其語二條。

千滿川、白迦、葉珪、張美、張翺——酉陽雜俎續三謂五人乃「成都帖衙俳兒」，「五人爲火……監軍院宴，滿川等爲戲，以求衣糧。少師李相怒，各杖十五，遞出界」。五人爲火，想已備生、旦、淨、丑。既屬「帖衙俳兒」，合隨時承應爲戲，不當再索衣糧，故杖而遞解歟？以上昭宗朝十三人。宋劉攽貢父詩話：「有熟於江湖間事者曰：『南方賈人，各以『火』自名，『一火』，猶一部也。」按「火」即「夥」之省。

七、五代優伶

五代優人，後唐可考者較多。除普通俳優外，雖無其他伎藝之紀錄，間及歌舞。但此種在李天下之領導與豢養中，對於優戲，可以肯定其必有活動、有造詣，故備列之。他如吳、蜀、南漢、後漢、後周、南唐，亦各有人。既與後唐之時代極爲接近，應同認爲戲劇優伶。總數二十五人。五代史記七二載契丹謂姚坤曰：「吾聞此兒指莊宗。有宮婢二千人，樂官千人。」其盛可知。此所列者於數量方面，誠微不足道矣。

杜洪——五代史四一鍾傳傳：

> 黃巢攻掠江淮，所在盜起，往往據州縣。……江夏伶人杜洪者，亦據鄂州。楊行密屢攻之，洪賴倚傳爲首尾。久之，洪敗，死。

洪以伶起兵，有與羣雄逐鹿之意，亦較特殊之人物。

高貴卿——吳王楊隆演與徐知訓爲參軍戲時，高正以優人侍酒，詳三章十七節（十二）「徐楊合演」。以上吳二人。

周匝——見五代史記三七伶官傳，稱爲「嬖伶」。曾爲教坊使陳俊等求刺史，以報私恩，莊

宗許之。時親軍有經百戰未得刺史者，莫不憤歎。事又詳通鑑二七三。

敬新磨——新磨，優名，一作鏡新磨；河東人。爲莊宗所寵惜。伶官傳見優語四條。內「縱民稼穡」一條，已近於戲劇，附詳三章十七節（十五）。傳又曰：「時諸伶獨新磨尤善俳，其語最著！而不聞其他過惡。」另有優語四條，均見編末附載之五代優語。

景進——伶官傳稱其與史彥瓊郭門高同爲敗政亂國者。又稱：

> 四方藩鎭，貨賂交行，而景進最居中用事。……軍機國政，皆與參決。官至銀青光祿大夫，檢校左散騎常侍，兼御史大夫上柱國。

五代史二六孔謙傳，謂莊宗欲寘謙於法，因進得解。旋又使代王正言爲租庸使，亦進之力。進譏殺朱友謙事，詳朱傳。莊宗初疑不信，羣伶官日夜以爲言，進又使人詐爲變書，告朱反，莊宗乃惑之。而徙朱於外，終殺之。進之惡，僅次於郭門高而已。事並見通鑑二七二至二七四。王易詞曲史三：「莊宗性耽聲伎，寵用伶工。」注：「如以伶人陳俊、儲德源爲刺史，以蜀樂工嚴旭爲蓬州刺史。」待查所據。

史彥瓊——伶官傳曰：「自留守王正言而下，皆俛首承事之。」趙在禮之叛亂入鄴，乃史所縱。又張憲傳中，稱史爲莊宗之「嬖伶」。莊宗因事益怒憲，謂史曰：「我與羣臣搏，須錢十餘萬，而

憲以故紙給我。我未渡河時，庫錢常百萬緡，今復何在？」史爲憲解之，乃已。通鑑二七四稱其「威福自恣，陵忽將佐」。曹鵠雛中國優伶史乘載史彥瓊語：「賊尙未至，等到來的時候，再發兵，難道嫌遲嗎？」待查所據。

郭門高——伶官傳曰：「郭門高，名從謙；門高，其優名也。」郭以優進，而嘗有軍功，以爲親軍指揮使。莊宗戲言其將謀亂，郭恐，乃激軍士，於莊宗困在汜水時，果亂，莊宗死焉！事並見通鑑二七四、二七五。

黃世明——與敬新磨同事莊宗。陶穀淸異錄稱爲「老伶官」，見編末優語「冷飛白」條。

唐朝美——莊宗時之伶，有詠橘詩，見編末優語。

朱國賓——陶穀淸異錄「么麽門」云：「莊宗時，伶官朱國賓，天資乖戾，衆皆畏懼。以其鬭人，號爲『蟲使』。」

楊婆兒——通鑑二七一後梁均王龍德二年五月云：「晉衞州刺史李存儒，本姓楊，名婆兒，以俳優得幸於晉王，頗有膂力。晉王賜名，以爲刺史，專事掊斂。防城卒皆月課，縱歸八月。莊宅使段凝與步軍都指揮使張朗，引兵夜渡河襲之。詰旦，登城，執存儒，遂克衞州。」五代史平話唐史下亦載之。以上後唐九人。

安悉香——通鑑二六八注引九國志，謂前蜀王建太子元膺，因唐襲稱兵，乃遣伶官安悉香，諭軍使全殊，率天武甲士以自衞。亦見歐史，稱「伶人安悉香」。按安乃胡姓；「安悉香」乃優名，影射安息香。以上前蜀一人。參看附載五代優語「聖瑠璃」條。

家樂——陶穀清異錄：「王衍伶官家樂侍宴。小池水澄，天可見。家樂應制云：『一段聖瑠璃。』」詳下文附錄五代優語，茲著其人。

孫延應、王彥洪、胡圭、趙廷規——後蜀廣政三年，四人同爲教坊俳優。孫王俱部頭。孫之藝尤能！因謀反，被誅。事詳三章灌口神隊引蜀檮杌。

楊于度——一作千度，乃優名。弄猴，與猴共爲戲，詳次章末節引太平廣記。十國春秋五七云：「楊千度，本優也。」以上後蜀六人。

尚玉樓——五代史記六五南漢世家第四主劉晟云：

> 常夜飲，大醉，以瓜置伶人尚玉樓項，拔劍斬之，以試劍，因並斬其首。明日，酒醒，復召玉樓侍飲。左右白已殺之，晟歎息而已。

通鑑二八七：「南漢主……嘗醉，戲以瓜置樂工之頸，試劍，遂斷其頭。」胡注云：「歐史伶人謂之尚玉樓，卽被斬之樂工也。」以上南漢一人。

靖邊庭——通鑑二八八後漢乾祐元年三月：「以王景崇爲邠州留後，令使道之官。虢州伶人靖邊庭殺團練使田令方，驅掠州民，奔趙思綰。至潼關，守將出擊之，其衆皆潰。」胡注：「靖，姓也。……何氏姓苑曰：『靖姓，齊靖郭君之後。』風俗通曰：『靖姓，單靖公之後。』」蓋杜洪之流亞也。以上後漢一人。

李花開——優名。後周世宗時陳州伶人。編末優語引陶岳五代史補，載語一則。以上後周一人。

申漸高——漸高，優名。始在吳爲樂工，吳多內難，伶人不得志。漸高常吹三孔笛，賣藥於廣陵市。繼事南唐李昪；詳編末優語。馬令南唐書二五謂昪受禪，以酒鴆吳朝老將周本，本以酒之半進昪。漸高雜袖升殿，併飲之，內金盞於懷，趨出，遂死。通鑑二七六載此事，乃昪鴆徐知詢，非鴆周本。十國春秋十二之說亦與此異。有優語「雨懼稅」，可能出於科白類戲。清吳省蘭十國宮詞：「辟穀長辭斷箕勞，峨嵋殿旁列仙曹。丹陽何處尋漁父？殘笛聲聲憶漸高。」

楊名高——馬書二五云：

楊名高，本名復；名高，其優名也。寓黃幡綽，著笑林，頗行於時。辭鄙不載。

著笑林事，已詳五章劇本一節之末。

楊花飛——保大初，居樂部。陸游南唐書謂其曾向元宗歌水調詞，寓諷。編末優語據馬書，以

此事屬王感化。光緒三十年（一九〇四）陳佩忍有南唐伶工楊花飛別傳，宗旨雖正大，而除歌水調詞外，更無第二件事實，全作空論而已。原載二十世紀大舞臺第一期，今見晚清文學叢鈔。

王感化——感化，可能爲優名。優戲取名如此，意義何其重大！編末優語載其語三則。馮書二五云：

> 王感化，善謳歌，聲韻悠揚，清振林木。繫樂部，爲歌板色，……有寵。元宗嘗作浣溪沙二闋，手寫賜感化。……後主即位，感化以其詞札上之，後主感動，賞賜感化甚優。

詩話總龜引談苑云：

> 王感化，建州人，隸光山樂籍。建州平，入金陵教坊。少聰明，未嘗執卷，而多識。善爲詞，口諧捷，滑稽無窮！

毛先舒南唐拾遺記作李感化。

李家明——五代優人中，以現存資料論，家明之藝最高！觀其流傳之優語特多，已可以知。馮書二五云：

> 李家明，廬州西昌人。談諧敏給，善爲諷辭。元宗朝，屢以談諧進諫。後主即位，家明老而無寵。

宣和畫譜述韓熙載夜宴圖，有祖無頗跋，謂圖中有教坊副使李嘉明兄妹觥籌交錯之態。與任臣十國

春秋三二謂家明與楊花飛同伍。傳有「自家何用多拜」劇，見三章十六節（十八）。編末附載優語中，另列家明語七則。以上南唐五人。

以上優伶與非優伶演員，共錄九十八人。內女優九人。姓何康曹安米石等，原是西域族系者，十六人。連穠汙及阿布思妻。他如上文五章音樂節論胡樂，曾述及李阿八，乃開天間擅鼓架之人才，而唐戲音樂之屬於鼓架部門者最多。足見如李阿八者，雖非戲劇演員，却是戲樂之主要樂工，猶之京戲所謂「場面」中之重要分子也。本章著錄演員之餘，對於此種與戲劇直接有關之藝人，實亦不能忘情；用申其意於此，爲後此繼續研究者留一課題。次章大面節見唐優人劉吃紇奴，若以今日戲臺上表演軟工之標準衡之，亦應屬優伶，惟時代不詳。

第八章 雜考

一、唐詩與唐戲

詩，爲後人對於唐代文藝比較最了解之體，惟詩之歌唱情形除外。戲，爲後人對於唐代文藝比較最不了解之體。唐詩之大部分在士大夫或文人手中，其發展、表現、保存、流傳，俱較合理而有力。唐戲之大部分在非文人手中，雖有可貴之發展與表現，却無保存與流傳之道。既未經時人之具體著錄，自難得後世之一般了解。然而此二藝固同一貫徹於唐人之精神生活中，論廣度，戲尤甚於詩！唐代自帝王以至平民，自成人以至兒童，鮮不欣賞戲劇者。因此，唐戲之情形，乃不知不覺流露於唐詩中，而唐詩之作用，遂亦發展於唐戲以內。——此乃極自然之趨勢，必不能免，亦必不可少也。雖然，此特從常情度之耳，其他更有時會所推演，義理所規範，構成唐詩與唐戲間之特殊關係，出於一般人之意表者，亦皆本節之所願闡明。惜因學識與資料之限，以下所言，在質與量，均有未至。若關此一課題，爲今後多方面繼續研討之先導，則未嘗不可耳。

唐戲情形流露於唐詩之間者，上文七章六十節內所見，不勝枚舉！姑列其要者十餘條以見例——

鉢頭戲之內容甚寬，賴張祜詩證明。

參軍戲之脚色制度等，賴李商隱詩而明朗。

傀儡戲之效果，賴顧況盧綸等詩以表現。

踏謠娘之說白、表演、戲場情形等，賴常非月詩證實。

西涼伎之意義、情節、說白、表情等，賴白居易詩而彰著。

蘇莫遮之詳細內容，在張說所作之歌辭中。

鳳歸雲爲歌舞戲之假說，據岑參詩而成立。

陌上桑故事料曾廣泛搬演入戲，看唐詩習用羅敷作獵豔對象之代詞便知。詳三章鳳歸雲。

舍利弗戲之始於盛唐以前，賴李白歌辭證明。

義陽主之表情、說白及演員之假說，賴白居易詩而成立。

「旱稅」之意義，因有白居易杜荀鶴諸詩乃益著明。

軍人演戲，在司空圖詩內，已完全肯定。

弄孔子之廣義，有羅隱詩可爲例。

樊噲排君難之內容，有李賀張碧諸詩側面說明。

唐人所謂「戲劇文體」，有顧況貫休諸詩，輪廓乃定。

樂棚，錦筵，以至唐代戲場之情形，俱賴元稹白居易諸人之詩透露。

至於唐詩之作用，發展於唐戲中者，因唐詩之一部分原是聲詩，原充歌辭，原有曲調，故普遍被採用爲戲曲。如蘇莫遮、舍利弗、「旱稅」等所有，今猶得見者，皆五七言詩體也。

除上述兩種之外，更有兩點應予補充者：一曰詩體之關係，一曰詩義之關係。詩體，即指戲曲中之用五七言詩，在音樂、歌唱種種方面，均有異同可辨。過去求我國戲曲之遠源者，見唐人絕詩中每有代言之作，已敏感唐詩與戲劇之關係。但同時因蔽於金元戲曲皆用雜言，以爲非雜言不成曲，非雜言之曲不能作代言而入戲劇，遂又否定詩體之爲戲曲歌辭，並連帶認爲盛唐既尙無雜言歌辭，當然使不能有戲曲或戲劇云云，則去事實更遠矣！其故蓋在唐聲詩之歌唱情形，迄未大白於世，而對所謂長短句歌辭者，誤信在中晚唐始有，又堅認唐代所謂「戲弄」中，並無說白，專憑五七言唱辭不便盡情作代言，演故事。——有此三種誤解存在，對於唐詩與唐戲之關係，遂難灼然洞察。

欲說明此一概括之意義，宜先借周史所述，作爲研討之資。周史曰：

就歌辭而推及文辭，則唐代已有所表現。雖不必即爲脚色們用劇中人的口吻去歌唱，但劇本的體制，不過是一種代言體，……劇本最重要的部分是對話，所代言者不止一人一物。白居易詩有池鶴八絕句，……其中對稱爲「君」爲「爾」，自稱爲「吾」爲「我」，皆現身說法，不啻若自其口出。若以今之皮黃劇詞相比較，……其七言四句一段，無論西皮二黃，唱起來都不會拗嗓。如果略加賓白，實與戲劇無異。（六五頁）

中國戲劇所用的文體，一大段時間是長短句的曲子的專利。而曲之所以爲曲，却是從詩——尤其是五七言絕句——衍變而來。與其說這一時期沒有劇本，不如說這一時期沒有南北曲。（六六頁）

這時期（指唐）也許在未爲人知的民間，已具有以唱詞爲主的簡陋的戲劇了。如踏搖娘之傳自河朔，即其一例。當時若有劇本的寫定，恐怕也是五七言詩。則今日皮黃劇的唱詞的體制，可尋着它的遠祖了！（七二頁）

謂詩變成詞，毋寧謂詩變成曲後，由曲子的聲調的曼婉而變成詞，不過這曲，却是唐代的詩的歌唱而已。（九〇頁）

此中含意甚多：（一）唐無劇曲歌辭，祇在唐詩內已見代言體而已，頗合近代皮黃戲曲之形式。（二）唐無劇本，因唐僅有齊言歌辭，尙無若南北曲雜言歌辭之故。（三）唐若有劇本，必不外以五七言詩爲戲曲。（四）唐戲曲句法若爲七言，即可能爲今皮黃戲辭體之遠祖。（五）唐旣歌詩，

詩便成曲；既成曲，因得轉變爲詞。——此五層內，（一）（三）（四）均從齊言或詩一方面說，乃唐代之所有，或所能；（二）（五）則從雜言或詞曲一方面說，周氏認爲乃唐代之所無，或所不能。

按所謂（一），在三章鳳歸雲劇內，已有申論。周氏爲唐代尋求戲曲，頗見苦心，惜未得其道。唐代文化並不一寒至此——須賴普通「文辭」中所見，指如白居易池鶴八絕句等並非入樂之詩。來表示歌辭或戲曲。上文五章劇本節所舉李昉等之業及零星流傳之戲曲十餘首，已足以應周氏之此一期望。所謂（三），頗値研討。因唐之戲曲體裁，顯然齊言雜言兼用，並不偏於一面。如上列「旱稅」及舍利弗等，誠然爲五七言一類之明例，但若謂齊言以外，唐代便無雜言之戲曲，顯非事實，則有鳳歸雲孟姜女等爲明例也。所謂（四），不過想像或者偶合而已，未必有何理解可尋。近人徐凌霄案頭人與場上人一文內，曾討論「詩人之詩，若唱做皮黃則如何」？用李白清平調三辭爲例，結論乃七字句在皮黃歌術上嫌太短促，七絕未能逐句叶韻，亦不合皮黃之用。與周氏「其七言四句一段，無論西皮二黃唱起來都不會拗嗓」說，恰恰相反，可參考。

所謂（二）（五）兩層，乃論唐代雜言歌辭如何產生，及與劇本之關係。倘按諸實況，周氏之說，均未見其合。因「詞」「曲」二字，有元以前之意義，曲乃詞之聲，詞乃曲之文。二字對內，乃聲與文之分；對外則無別，是一事、一體，並非兩事、兩體。淸唱所用、舞辭所用、戲辭所用，同此一事、一物，唐宋皆然。唐則主聲而不主

文，宋則聲文並重。與元以後之意義，詞專指唐宋燕樂所用之辭，曲專指金元南北曲所用之辭，所謂「宋詞元曲」是。在修辭上，各有風格；在應用上，各有境界。凡劇本之唱辭，乃專用南北曲，聲文並重；若詞，已不歌唱，專供文人陶寫之用，主文而不主聲矣。兩種不同。周氏所取，乃元以後之意義，而用來論唐人之如何歌詩、與唐戲之如何有本，自大見鑿枘！例如周氏原認定：凡曲必爲雜言，唐五代歌辭中皆五七言詩，並無雜言之辭；後見唐五代覺有稱「曲子」或「曲子詞」者，遂曰：「其『曲子詞』雖不知屬何體制，以大曲例之，當亦不出五七言詩。」原書八九頁。於是認如韓偓之香奩集詩爲「曲子詞」。卻未按敦煌曲內，不但唐人所編雲謠集雜曲子之詞體，爲雜言多、齊言少，即所有之大曲內，亦並不以五七言爲限，仍有雜言在也。詳下節音樂。然則唐代固早已有如南北曲型之雜言歌辭，何至便類周氏所言，不能有劇本歟？參看三章劇錄樊噲排君難引李賀詩序中所謂「南北樂府」。周氏諸說，尚有前後矛盾、未能一貫處，如既認南北曲型之唱辭所在方是劇本所在，唐無劇本乃因無南北曲型唱辭之故，又稱唐詩之七言四句，無論西皮二黃，唱起來都不會拗嗓，然則皮黃戲亦不用南北曲型之唱辭也，豈亦不可能有劇本歟？皮黃戲既不賴南北曲型唱辭而能有劇本，又安見唐無劇本，乃因無南北曲型唱辭之故歟？換言之：唐劇本中之戲曲體裁，驗諸事實，或推諸理論，均無「非雜言不可」之限制。自唐迄清，歷代齊雜言歌辭如何應用於劇曲？如何形成劇本？——種種問題，宜作整體研究，過去如周氏之顧慮，顯然已不必存在矣。

至於（五），謂詩先能唱，變成曲，而後方變成詞，亦因局守「詞」「曲」二字元以後之意義之故。循此意義以進，乃造出此種詩生曲，曲生詞之回旋路線，何其扭捏！唐五代既有所謂「曲子詞」者在，「曲子詞」中，既有齊言在，即明示詩、詞、曲三者，如果有聲，則同爲歌辭，初無二致。如無聲，則詩成徒詩，詞成元以後之「塡詞」，曲成案頭而非場上之啞曲。在唐代，自始至終，齊言雜言同爲歌辭，無纖毫之別。詩之本身，原已是曲，周史（八九頁）亦云：「歌詩名『曲』，已成通稱，甚至有直稱『曲子』者」；又云：（九三頁）「認眞說來，樂府是漢魏六朝的曲子，詩是唐代的曲子，詞便是兩宋的曲子。」甚通！原已是詞，即可直接入淸曲、入舞曲、入戲曲，以充歌辭，何須由詩變詞？更何爲先行變曲，然後再變爲詞，作一番回旋？周氏謂「詞體是詩的歌唱而形成」，九三頁。其實不然。雜言之辭，因配合某一型之曲調而生，並不因齊言之歌唱而生。齊言自因配合另一型之曲調而存在，二者雖然「並騁」，却是「分鑣」。此一問題，涉及唐宋燕樂中雜言體之如何產生，即一般所謂詞之起源，已詳敦煌曲初探五及唐聲詩唐雜言稿，茲不贅。

詩體之爲代言，在歷代戲曲、歌曲、吟辭中，經常有之，從無不便之感。此種情形，周氏於白居易池鶴八絕等作中，已有體認。有時加入少許襯字，則詩體之爲代言，尤覺流走！唐戲之制，本有說白，已如五章五節所云；於劇情之點明、或故事之演進，僅憑說白，已優爲之，所賴於曲辭者

並不多。卽退一步言，詩體歌辭，在戲劇內，雖僅爲插曲而已，亦足以助劇情之渲染與發揮，何況其作用並不止插曲而已乎！

於此可爲結語曰：我國戲劇不始於唐，至唐戲而益具體。原因多端，若唐人之習於歌詩，唐聲詩借其原有美聽之曲調以入戲劇，遂與雜言歌曲共同滿足歌舞類戲之歌唱需要，亦其重要原因之一也。——唐詩之於唐戲，在詩體方面，有如此者。於此可以附說曰：我國歷代曲辭之歌唱，原分兩大型：一曰唱反切陰陽者，自南宋之長調慢詞始，至南北曲之崑腔而極！或融去上、上去銜接之妙，或成陰陽、淸濁配合之譜，字字反切淸楚，而收音嚴正。於是一辭有一辭之專譜，不能移套他辭爲用。一曰不唱反切陰陽者，漢魏以來樂府，乃至唐之雜曲、大曲，近代之皮黃，及一切地方歌曲、戲曲，皆是。在此種唱法中，一譜可以供多辭之用，惟求四聲之不唱錯已足。故雲溪友議謂劉采春歌羅嗊曲，所用之辭，乃當代才人之作，有百二十首之多。其女周德華唱楊柳枝，所精選者亦曾有七八篇之數，其皆非一辭一譜，乃多辭一譜，甚明。唐戲之歌七言四句，與皮黃戲之歌七字句，如上文言，周貽白想像其同，而徐凌霄則翹其異。若二者眞正相同之點，其在不唱反切陰陽之一點乎？仍俟專家研討。唐詩唱法分精粗二種。粗者求合平仄，精者析及四聲。說詳與俞平伯先生商榷李白的淸平調問題（文學遺產一五五期）。

唐詩與唐戲之關係，見於詩體方面者，尚不及見於詩義方面者大！唐戲之意義，莫高於「託諷匡正」，文章參軍戲節已詳陳。而此種託諷匡正，歌舞類戲亦復有之，不限於參軍戲。唐代諷刺戲之最高潮，端在中唐德宗憲宗兩朝。現所知者，連續有義陽主、「旱稅」、劉闢責買、西涼伎四大諷刺劇之產生，歌舞類與科白類各半。當時實際所有，必猶不止此，首章中唐節已見其概。乃唐代諷喻詩之最高潮，不期而然，亦端在中唐德宗憲宗兩朝，由李紳元稹白居易三人形成。時代較之諷刺戲，猶稍稍後，三家作諷喻詩之時代，詳陳寅恪元白詩箋證稿。於上表可見——

藝	名目	時間
諷刺戲	義陽主	德宗貞元間
	「旱稅」	貞元二十年（八〇四）
	劉闢責買	憲宗元和元年（八〇六）
	西涼伎	舊伎約始於大曆初年。（七六六） 新伎約始於元和初年。（八〇六）
諷喻詩	李紳作二十首	憲宗元和三年（八〇八）
	元稹作十二首	元和四年（八〇九）
	白居易作五十首	元和四年至七年

四劇之義，從來無人道及，本書三章劇錄，已各詳之。此處俟說明詩義以後，再將戲與詩作綜合體驗。三家詩中，以白氏之作最多、最精，而詩義則亦以白氏

自道者爲最詳、最切。白氏曰：

（一）爲君、爲臣、爲民、爲物、爲事而作，不爲文而作也。——新樂府序。

（二）詩者，根情、苗言、華聲、實義。——與元九書。

（三）文章合爲時而著，歌詩合爲事而作。——與元九書。

（四）「餘霞散成綺，澄江淨如練」，「離花先委露，別葉乍辭風」之什，麗則麗矣，吾不知其所諷焉，故僕所謂嘲風雪、弄花草而已！——與元九書。

（五）諍臣杜口爲冗員，諫鼓高懸作虛器。……貪吏害民無所忌，奸臣蔽君無所畏。……君兮君兮願聽此！欲開壅閉達人情，先向歌詩求諷刺。——采詩官。

（六）非求宮律高，不務文字奇。惟歌生民苦，願得天子知！未得天子知，甘受時人嗤！——寄唐生。

（七）是時兵革後，生民正憔悴！但傷民病痛，不識時忌諱。——傷唐衢。

凡此所陳，若移之於四劇，幾無一句一字不合。如（二）之於劇：曰「根情」，乃根於主題也；曰「苗言」，乃苗於說白也；曰「華聲」，乃華於歌唱也；曰「實義」，乃實於效果也。如（一）（三）（四）（六）諸條之於劇，凡託諷匡正者，皆有其人其事爲對象，須收一定之效果。雖託於笑樂，並不爲笑樂而笑樂，更不爲戲而戲。首章正名與次章參軍戲節，既已見之。如（五）（七）之於四

劇，李實、劉闢，皆貪與奸也；苛稅、責買，皆民之「病痛」與時之「忌諱」也。義陽主之旨，正與白氏新樂府內上陽白髮人及陵園妾等相通。遂使鼓盧而口杜，惟聞戲諫與優箴，種種又不待辨矣。白氏秦中吟序又曰：「貞元元和之際，予在長安，聞見之間，有足悲者，因直歌其事，命爲秦中吟。」貞元元和之際，正「旱稅」演出，與輔端就義之時也！其事豈亦在白氏聞見之中歟？吟中雖並無此項明文，然若重賦，若江南旱，若杜陵叟，未篇見新樂府，上文三章劇錄已引。詩旨皆通於劇旨也。四劇之中，劉闢責買根本未演，「旱稅」之義，既屢見於諸詩，餘二劇又皆爲白氏所目覩，則熟習當時戲弄之盛行諷刺者，宜莫若白氏若。雖詩較晚出，不必卽受戲之影響，然而作詩之精神，與編戲、演戲之精神，爲殊途同歸，交融水乳，殆屬必然。而生於此時之唐人，既讀諷喩之詩，同時復看諷刺之劇，義陽主與西涼伎均曾在長安公演。心靈上之感召，不僅統一，且益渾化而深沉矣！三章十七節科白類諸劇之（十四），敍「焦湖作獮」劇，於五代詩人之昧於其視，而聵於其聽，不爲民間疾苦有所聲，曾憤慨曰：「此世詩人，早已不作；惟有劇人，心尙未死！」乃知中唐詩人與劇人，處同一環境，對同一目標，各奮其所業，共收一效果，誠吾國文藝史上罕有之盛況，爲難能而可貴！雖然，識者於此，更有不應忘者，諷喩詩之作，未得天子知，甘受時人嗤而已，作者初無更甚之危害也。若輔端之爲「旱稅」，未得天子知，遽遭權相戮矣！蔡南史等之爲義陽主，未得天子知，且被南荒逐矣！白氏與元九書又曰

「志未就而悔已生，言未聞而謗已成」，乃寫一般詩人心理上之動搖與怯懦。然而謗之成，終未若罪之加！悔已生，終未若身已危！向使藝人之動搖怯懦，與書生措大埒，顧慮多而計較不已者，則此一代之諷刺劇，將不復能產生一本，勢必使我國戲劇史上之此部分，將黯淡無光，平庸失色！德憲兩朝藝人受刑戮，遭斥逐，劇本被禁錮，誠何開明之有，而元稹新樂府序猶曰：「世理則詞直，世忌則詞隱。余遭理世，而君盛聖，故直其詞以示後，使夫後之人謂今日爲不忌之時焉。」夫「不忌之時」，辭義極美！惜去德憲兩朝之實際遠甚何！元氏但能爲骩骳媚諛之語而已，遠不如白氏書中自承其悔與受謗者爲質樸。因諷刺戲之遭遇惡劣，知諷喻詩之未成文字獄者，亦幸耳，「盛耴」云乎哉！此在次章參軍戲節內，對於唐宋諷刺劇家，經常周旋於虎口之中，以憂危震撼，血肉生命，完成其艱難之任務者，所以深致崇敬，至再至三，而不能已也！

合上述詩體與詩義兩層而一之，則又有詩篇如何化爲曲辭之一問題。此所謂曲辭，雖不必即專指戲曲而言，亦可能爲普通歌曲，或講唱伎藝，如變文中所用之吟詞。但既不能完全脫離戲曲之干係，卽不妨於此論之。白氏新樂府序曰：「其體順而肆，可以播於樂章歌曲也。」樂府詩集九〇敍「新樂府辭」曰：「新樂府者，皆唐世之新歌也。以其辭實樂府，而未嘗被於聲，故曰新樂府也。」按新樂府諸篇，雖是詠實事，却非演故事，本無情節；當不能直接充作戲曲，至多爲戲中之插曲而已。

故白氏之曰「樂章歌曲」，意中未必指戲曲言。惟卽以普通歌曲而論，唐人歌詩、吟詩，多數用五七言絕律體。唐人唱長短句歌辭，皆必有一定之曲調。若白氏在新樂府序則又曰：「篇無定句，句無定字，繫之於意，不繫於文。」此與定句、定字、定調者，恰恰相反。類新樂府之五十篇，白氏雖曰已「順而肆」，究不知與當時何種樂章之體格相似，究有何種歌曲可以容納其辭。當時或用大曲唱六朝樂府狐兒行之法，以唱白氏新樂府。此法乃將原辭劃割爲若干遍，配入大曲各種緩急之節拍中，見毛奇齡皇言定聲錄。吾人對於唐代樂曲之知識，誠然尙甚淺狹，若就已能體會者言之，竊疑如白氏五十首之辭，終須經過一番改造重編以後，方能眞正入樂歌唱。其已「順而肆」者當仍有效，而且需要，特尙未臻直接歌唱之地步，至多如變文中之韻語，付吟諷則可耳。故白氏於城鹽州曾曰：「誰能將此鹽州曲，翻作歌詞聞至尊？」正謂原有新樂府之城鹽州，不過爲曲詞之材料而已。必俟「翻作」以後，方能被管絃，付歌唱，其旨明甚。只休古塞下曲曰：「誰爲天子前，唱此邊城曲？」近人陳寅恪元白詩箋證稿於白氏新樂府曾擬以唐變文之「三三七」句體，謂白詩乃用詩經、樂府古詩及杜詩之體，改進當時民間流行之歌謠。將此種改進，視同韓愈於「古文運動」中，以古文筆法作傳奇，乃對當時民間流行之小說有所改進也。陳氏曾一再曰：「實則樂天之作，乃以改良當日民間口頭流行之俗曲爲職志。」「白樂天之新樂府，亦是以樂府古詩之體，改良當時民俗傳誦之文學。」「樂天之作新樂府，以詩經、古詩爲體裁，而其骨幹則實爲當時民間之歌曲。」究竟是否爲民間歌曲，尙須落

實。竊恐未必。例如劉禹錫就建平之兒歌，改爲竹枝，所改成之七絕體，確合音曲而能唱。若白氏新樂府之成品，乃「篇無定句，句無定字」者，尚不經翻作，勢難直接歌唱，當知其並非以改良俗曲爲職志矣。白氏之於樂府，爲時、爲事，爲君、爲臣，爲民、爲物而作，繫於意，不繫於文，何從首首以俗曲爲其藍本？何況白作又在李元二家之後，多用二家之原題、原旨，並非完全獨創。謂其就兩家之原作而改良，則較切；謂其就俗曲而改良，則遠矣！且此等新樂府是否就當時民間流行之歌謠俗曲而改良，乃三家之間互相倡和中一共同之問題。今專就白氏所作，言之如此，亦有未該耳。三家題旨，多同盛唐樂曲調名，詳見教坊記箋訂，略見敦煌曲初探論時代。至於辭體，既篇無定句，句無定字，便異於樂曲諸辭之體，無從牽附。總之，事實與陳氏所言正相反，並非從俗曲改良爲新樂府。正須從新樂府翻爲俗曲，然後始可付之歌喉，聞之「至尊」，流傳之入里巷，採用之登舞臺，以充作戲劇中之插曲。——此又樂府詩與戲曲間所留存之一種隔閡，有待居間作一番轉變之後方能通。體會唐詩與唐戲之關係者，於陳氏之說，不能無察也。

至於唐末小賦之題材內，有表現戲弄者，晚唐以前所無。林滋之賦木人，其最著者。他如徐寅賦樊噲入鴻門，王棨賦西涼觀燈，周繇賦夢舞鍾馗，皆眞幻雜揉，頗具戲劇意味。惟屬疑似，尚無確據。他日資料累積充盈時，當另有「唐賦與唐戲」之述，姑附識其端緒於此。

二、唐傳奇與唐戲

唐傳奇與唐戲，從正面看，全無關係。前人之說，有麤擬者，有實辨者，辭費一番，了無作用。元陶宗儀輟耕錄曰：「唐有傳奇，宋有戲曲、唱諢詞說，金有院本、雜劇、諸公調。」又云：「稗官廢而傳奇作，傳奇作而戲曲繼。」陶氏並未指傳奇即戲曲。明朱權太和正音譜「詞林須知」曰：「雜劇之說，唐爲傳奇，宋爲戲文，……」或因陶說而變，實非陶氏原意。胡元瑞莊嶽委談辨之曰：

「傳奇」之名，不知起自何代。陶宗儀謂唐爲傳奇，宋爲戲諢，元爲雜劇，非也。唐所謂「傳奇」，自是小說書名，裴鉶所撰。中如藍橋等記，詩詞家至今用之，然什九妖妄寓言也。裴，晚唐人，高駢幕客。以駢好神仙，故撰此以惑之。其書頗事藻繪，而體氣俳弱，蓋晚唐文類爾。然中絕無歌曲樂府，若今所謂戲劇者，何得以「傳奇」爲唐名！或以中事迹相類，後人取爲戲劇張本，因展轉爲此稱，不可知。范文正記岳陽樓，宋人譏曰「傳奇體」，則固以爲文也。

胡氏指唐傳奇原爲小說，非戲劇，誠然。然謂其中「絕無歌曲樂府，若今所謂戲劇者」，然乎？否乎？下文當有以答之。曰「氣體俳弱」，正是傳奇近似劇本處。若宋人所謂「傳奇體」，「傳奇」二字，則已指講唱本或劇本矣。明羅欣物原一八云：「夏桀始設侏優倡戲，……戰國時始有小說書，趙宋

始有傳奇曲本，及逃臣小唱。」可參考。

近人許地山梵劇體例及其在漢劇上底點點滴滴，述梵劇體裁，以「傳奇」爲最普遍，而間有創作。若傳奇加創作，則曰「雜串」。對於「傳奇」，又指爲傳說，約分王者或天神之俠義，及男女愛情之團圓兩類。惟此曰「傳奇」，乃許氏用我國既有之文體名稱，以譯梵劇某體之意而已。設若改譯爲其他名詞，如「異聞」或「誌異」等，想亦無不可。而許氏遽曰：「唐之『傳奇』一名，或從梵劇而來。」果爾，梵劇在唐代，即已傳入中國矣。梵劇入中國後，既已影響唐代文藝，使產生小說體之傳奇，何以獨不能使產生戲劇體之傳奇，一如印度所有乎？是乃中印兩國戲劇淵源問題中最扼要之一點，願深究梵劇人士，謀所以徹底解決也。三章舍利弗劇後另詳。

如上文五章所述，唐人確寫劇本，但不傳，未知內容究竟如何，料亦不外故事及曲、白、科四項表示而已。唐人所寫之劇本雖不傳，若所寫之傳奇小說，則傳者頗多。以與歌舞戲之劇本相較，有時祇覺形式不同而已。若其本質之主要成分，實無二致，則非胡氏如上云云所及考也。宋趙彥衞雲麓漫鈔八，謂「唐世舉人……投獻所業；踰數日，又投，謂之『溫卷』。如幽怪錄，傳奇比異！蓋此等文備衆體，可見史才、詩筆、議論」。傳奇之主要成分，較劇本多「議論」。若劇本之主要成分，但情節與戲曲兩項；情節正見史才，而戲曲正見詩筆耳。倘專就此等相同之點求之，可取唐代

全部傳奇，按必要標準，逐層沙汰，先汰其未附見詩歌者，因無此卽無以見曲辭也。此層全唐詩已完全做到。再汰其雖有詩歌而祇稱「詩」，未云「歌」者，因詩之用在吟諷而已，不必合樂歌唱，亦卽去歌舞戲之劇本尚遠，正胡氏之所曾注重者也。進一步，更汰其歌之祇有散唱，並無對唱者，因如此便無從爲代言，見情節也。此最後之一汰，直用戲劇標準，其嚴已超過胡氏上文之所辨！唐稗中有不但已具對唱之歌辭，並已表現情節，且尚略見場面、念白、及人物之行動與科泛者，於戲劇實已愈爲逼近，乃愈覺難得！

眞劇本譬猶形如上所云，接近劇本之唐稗，乃其影。本書以上七章之事，正蹤跡唐戲之形；若本章首三節所云，不啻兼逐其影。形固佳，影亦佳。誠以唐劇資料久湮，參校無從，若其鄰近之文體，彼此本質一致者，不妨詳爲探究，忝其借鏡，多所啓發，未足爲病耳。昔王國維於所見兩宋之種種套曲中，窮跡代言演故事之作品而不可得，結果祇得楊萬里一篇歸去來兮引，以十二首曲代一人之言，無故事，非對唱，亦未附見科白、場面之說明，而王氏遽信爲元人套數雜劇之祖在此。今於唐稗中，作如上之一再提鍊，於最後所得，祇明其爲鄰近之體而已，並無支離之斷，或過分之求，以較王氏所爲，似乎尚不爲忤，亦不爲過。——此於上文第五章首節已論劇本之後，所以不厭求詳，再有本節，爲作別一面之補充也。請申其理解與實例如次——

唐代傳奇之發達，實邁往開來，作用頗大！直接作用在後世之小說，而間接作用，不但在後世之戲劇，並在當時之戲劇。試看宋官本雜劇段數、南宋南戲目、見近人錢南揚南戲百一錄。金元院本名目、及元明清雜劇傳奇目中，見姚氏今樂考證、王氏曲錄等書。各體戲劇所演之故事，採自唐人傳奇者，已舉不勝舉。近人汪辟疆唐人小說序例云：「唐人小說，元明人多取其本事，演爲雜劇、傳奇。」又叢書傳後云：「唐人小說影響於元明大曲雜劇者頗多。」魯迅中國小說史略八，謂「唐之傳奇，元明人多本其事，作雜劇，或傳奇，而影響遂及於曲」。林庚中國文學簡史十五，謂「大曆以來的傳奇小說，每成爲後來戲曲中故事的源泉」。其曾經比勘，認爲戲劇故實與唐傳奇內容不同者，有趙景深小說戲曲新考內論元曲之故實。唐傳奇稍稍著聞之作，幾乎均已有戲劇爲之表現。如上所引莊嶽委談說，自宋起，已先竄用「傳奇」二字，以指講唱，宋末乃逕用以指戲劇。如東嘉韞玉傳奇是。張炎滿江紅題亦稱韞玉傳奇。王氏錄曲餘談說傳奇之義，唐宋元明凡四變。馮沅君古劇說彙（二九頁）云：「大抵『傳奇』的意思，就是傳述或傳唱一椿奇異的故事，所以小說、諸宮調、戲劇，都可稱爲『傳奇』。」明人凡操觚塡詞作劇者，每先向唐傳奇內搜討遺佚，以求得動人之故事。日人鹽谷溫中國文學概論講話六，論唐傳奇云：「後世的戲曲小說，多取此以爲材料。」又云：「元明的戲曲，多求題材於傳奇中，故轉而把『南曲』一說作『傳奇』了。」若直接搬演唐代人物之史實或傳說者，猶在上述種種之外。唐代傳奇予後世劇本之影響，既如此矣，其對當時之戲劇，抑曾同樣起作用否？此層雖從來無人過問，實不容不問！首章去蔽曾認唐傳奇之發達，爲唐歌舞戲所以成熟之五大原因之一，

實即對於此問題之一明確答案。雖可舉之例證今尚不多，初唐合生戲之故事，或言妃主情貌，或列王公名質，以及義陽主劇之演義陽公主戀愛故事，分明已後世傳奇之意味，均可爲證，詳本章合生及三章義陽主劇。但此爲理所必然，勢所必至，可不俟多證而從定也。上文三章待考諸劇八阮郎條，曾據曹唐所作劉阮故事詩五首，懷疑唐代曾有演劉阮故事之歌劇。惟曹唐之作畢竟爲故事詩而已，並未指明爲歌詞。雖文字明白如話，亦尚非代言體，其與阮郎歸與阮郎迷曲名間之關係，尚難於接近。問題所在，首爲曹詩於韻語而外，尚未見有敍述故事之文字，爲之宣達情節，求如宋趙德麟商調蝶戀花鼓子詞之於會眞記者，尚不可得，遑論戲曲！程千帆郭晉稀曹堯賓遊仙詩辨異，謂曹作「每事以數章分詠，雖爲敍事，詩則抒情，實與趙詞大類」，已是創見。惟以題敘事外，可能尚另有敍述，說詳下文。

夫唐傳奇之本身，原爲專門敍述故事之散文而已。乃其中竟有雜見韻語，插於情節之間，且指明爲歌辭，又多爲雙方對唱，各作代言，前後映帶者。更於情節之敍述中，曾說明場面、動作、次序等等。——既如此，凡構成劇本之重要成分，實已一一具備，其現狀雖仍爲小說體裁，祇須稍加鈎勒，即儼然劇本，符合舞臺串演之需要矣。是不得不認爲唐傳奇與唐戲弄間一種突出而且微妙之關係，胡元瑞既失之於前，吾人今日亟應注意及之，不當再忽。

神仙傳：「漢武上嵩山，登大愚石室，起道宮。使董仲舒、東方朔等齋潔思神。」太平廣記五〇引

纂異記「嵩岳嫁女」篇，全唐詩三一則列爲「嵩嶽諸仙」之嫁女詞十二首。按以此詩之作者爲「嵩嶽諸仙」，並不適合。因據本事，登場諸仙並不屬嵩嶽，特假地於此以活動耳。全文首尾，實寫一場兩事，後爲嫁女，而前則勸酬。兩事之間，若卽若離。嫁女詞僅佔三分一，餘皆勸酬所歌，故稱全篇爲嫁女詞，亦有未合；編詩者無可如何，乃姑擬其作者與詩題如此而已。原文甚長，玆用全唐詩所載之節文，而據纂異記，略增原有之對話如下：

元和癸巳，洛陽田璆鄧韶，博學有文。中秋，出建春門望月。遇二書生，邀至其莊，池館臺榭，率陳設盤筵，若有待者。詰之，云：「今夕上清神女，嫁玉京仙郎，羣仙會於玆嶽，將藉君禮導升降耳。」言訖，花燭滿空，有雲母雙車，偕羣仙下。幃中坐者爲西王母，相者爲劉綱，侍者爲茅盈，彈箏擊筑者麻姑、謝自然，二書生衞符靑、李八百也。頃之，漢武帝、唐明皇至。未頃，穆天子至，奏樂，王母避位拜迎，二主降階。入幄環坐，飮。王母曰：「瑤池別後，陵谷幾遷移！向來觀洛陽東城，已坵墟矣！定鼎門西路，忽然復新市朝云。名利如舊，可以悲歎耳！」穆王把酒，請王母歌，歌曰：

「勸君酒，爲君悲且吟！自從頻見市朝改，無復瑤池宴樂心。」

王母持杯，穆天子歌曰：

「奉君酒，休歎市朝非。早知無復瑤池興，悔駕驊騮草草歸。」

歌竟，與王母話瑤池舊事，乃重歌一章曰：

「八馬迴乘汗漫風，猶思往事憩昭宮。宴移玄圃情方洽，樂奏鈞天曲未終。斜漢露凝殘月冷，流霞杯泛曙光紅。崑崙回首不知處，疑是酒酣魂夢中！」

王母酬穆天子歌曰：

「一曲笙歌瑤水濱，曾留逸足駐征輪。人間甲子週千歲，靈境杯觴初一巡。玉兔銀河終不夜，奇花好樹鎖長春。悄知碧海饒詞句，歌向俗流疑誤人！」

酒至漢武帝，王母又歌曰：

「珠露金風下界秋，漢家陵樹冷脩脩！當時不得仙桃力，尋作浮塵飄隴頭。」

漢帝上王母酒，歌曰：

「五十餘年四海清，自親丹藥得長生。若言盡是仙桃力，看取神仙籍上名。」

漢帝把酒曰：「吾聞丁令威能歌。」召丁至，又遣王子晉吹笙以和。歌曰：

「月照驪山露泣花，似悲先帝早升遐。至今猶有長生鹿，時遶溫泉望翠華。」

漢帝持杯久之，王母曰：「應須召葉靜能來，唱一曲當時事。」靜能至，獻酒，復歌曰：

「幽薊煙塵別九重，貴妃湯殿罷歌鍾。中宵扈從無全仗，大駕蒼黃發六龍。妝匣尚留金翡翠，暖池猶浸玉芙蓉。荊榛一閉朝元路，唯有悲風吹晚松！」

歌竟，帝與諸仙慘然！

於是黃龍持杯，車前再拜，祝：

「上清神女，玉京仙郎，樂此今夕，和鳴鳳凰。鳳凰和鳴，將翱將翔。與天齊休，慶流無央！」

仙郎賜奏樂仙女，俄進法膳。仙女捧箋、筆、硯至，請催粧詩。劉綱詩曰：

「玉爲質兮花爲顏，蟬爲鬢兮雲爲鬟。何勞傅粉兮施渥丹，早出娉婷兮縹緲間！」

茅盈催妝詩曰：

「水晶帳開銀燭明，風搖珠珮連雲清。休勻紅粉飾花態，早駕雙鸞朝玉京。」

巢父催妝詩曰：

「三星在天銀河迴，人間曙色東方來。玉簫瓊蕊亦宜夜，莫使一花衝曉開。」

詩入，有環珮聲，引仙郎入帳。繆韶奉命相禮。禮畢，符青八百引繆韶辭。王母各賜延壽酒一杯，曰：

「可增人間半甲子。」送出莊門，四五步，失所在。

上列敍事一段、歌八首、祝辭一首、催妝詩三首，其本身之含意、體製、作用，並假設從劇本方面加以考量之結果，均頗有可述者——

歌——八首中，一二爲同調之長短句，乃第一組；三四同爲七律，乃第二組；五六同爲七絕，

乃第三組：皆雙方對唱之辭。餘二首爲七絕、七律，則各自散唱之辭也。按情節，葉靜能歌明皇時事，明皇既在場，且亦重要人物之一，宜有答歌；今缺，傳本或有佚文。

長短句辭與七言絕律，恰爲唐代朝野所有樂曲歌辭中，同時比肩流行之兩大體裁。原文指八首爲歌辭，確切可信！原文皆作「歌曰」。並爲唐歌辭中齊雜言並用之一極好實例。各組對唱，與末散唱者，所用辭體，參差錯落，亦頗自然；不類案頭之虛構而已，極似適應場上之用者也。

第一組二辭均代言，一呼、一應，接近問答體。表示王母雖衆仙之主，亦眷戀人間，致遭穆王暗中調侃，戲劇意味非常濃厚！」曹唐小游仙詩：「九天王母皺蛾眉，惆悵無言倚桂枝。悔不長留穆天子，任將妻妾住瑤池。」同此意趣。第二組二辭，穆王追念舊歡，意尙蘊藉。若王母之酬對，雖嫌詞句誤人，却恨銀河不夜，未免頑豔，遂近優俳。恣縱如此，亦見唐代三敎之中，道敎本甚輕飄，仙家人物，都入俗情，早已爲人所狎矣。蓋如朝中冊封女道士，乃選妃之先聲而已。又如宮人無聊時，可以入道，既入道之宮人，又可隨時應詔還宮，……此類事既多，自無怪民間風氣或文藝題材，都與沆瀣一氣。韓愈、白居易、吳融輩之小詩內，都有曲盡女冠奇邪之態者。歌調中如女冠子、臨江仙、天仙子等之所刻劃，益不離綺思。而曹唐遊仙，必聯生旦，詳三章末節之（八）阮郎。宋儒云：「道家有爲忘情之說者，情之所以益蕩也！」並非無故矣。第三組辭，王母嘲漢武，漢武之答極冷雋，意亦殊輕道家。據此三組歌辭所演，

王母實居主角地位，王母又何嘗是嵩嶽之仙哉！

末散唱二首，意境不相屬，遠不如上文之對唱者精彩緊湊。其間既可能有佚文，自當別論。明皇以本朝故君，亦與穆王武帝同場，似不宜。惟此與南宋劍舞內，使公孫大娘與項伯之同場舞劍，不盡相同。此既託爲羣仙，作神話，自無復歷史時間之限制。他若孔巢父葉靜能輩，傳說既列仙班，使之同來點綴，當更無礙。顏眞卿魏夫人仙壇碑銘，記四眞仙下降夫人家，「吟唱」，各命玉女彈琴，擊鼓，吹簫，合節而發歌」。又謂西王母降，「擊節而歌，歌畢，馮雙禮珠彈雲璈而答歌，餘眞人各歌」。所謂「吟唱」、「答歌」、「各歌」，可供此處參考。按馮雙珠即三元夫人，見集仙傳。太平廣記一一「大茅君」條。

祝辭——黃龍東前所發，既指明爲祝辭，當然不歌，但諷念而已，近於說白。其作四言八句，與前此之齊雜言歌辭體有別，宜也。辭旨穩洽，允符祝辭之體用。

詩——詩曰「催粧」，並在歌外，事亦明甚。雖不歌，應朗吟，而介乎歌唱與念白之間。三詩內容皆平常，不及歌辭精彩。

科——拜迎、環坐、把酒、持杯、上酒、慘然、再拜、賜物、進膳、請詩、相禮、導引、入帳、引辭、賜酒等，皆科也。

白——祝辭固近於白，而話舊、請歌、召歌、賜酒等場面中，亦必然有白，都可想像而得，不

頗言傳矣。

更就情節與故事言之：如作傳奇看，勸酬之意義實高於婚禮。婚禮事既平常，新人始終默默，又不能算結局，愈覺故事重心在勸酬。但如作戲劇看，則婚禮中花燭滿堂，升降進退，環珮鏗鏘，場面熱鬧，堪與勸酬並重。試按西京賦所寫漢代歌舞戲之故事，原即「總會仙倡」，與此正符。而「女媧坐而長歌，聲清暢而委蛇；洪崖立而指揮，被毛羽之襳襹。度曲未終，雲起雪飛」。亦極講場面，應古劇之通例也。文選李善注曰：「仙倡，僞作假形，謂如神也。」以仙爲神，未得其義，於「總會」亦未有說。王氏於戲曲考原中，謂此女媧洪厓等所演者，實仙怪之事，不得云故事；但於曲錄中，對演目連傳者，演西遊記者，由元迄清，初未見王氏因其演仙怪之事，遂擯之於戲劇之外，足見其說實難立，已詳首章去癥節內。中唐鮑溶會仙歌亦可參考：

> 輕輕濛濛，龍言鳳語何從容！耳有響兮目無蹤。杳杳默默，花張錦織。王母初自崑崙來，茅盈、王方平在側。
>
> 青毛仙鳥銜錦符，謂上阿環起居王母書。始知仙事亦多故，一隔銀河千歲餘！祥玉字，多喜氣，瑤臺明月來墮地。冠劍低昂蹈舞頻，禮容肅若君臣事。
>
> 願言小仙藝，姓名許飛瓊洞陰玉磬敲天聲。樂王母，一送玉杯長命酒。

碧花辭，釃揚揚，笑賜二子長生方。二子未及伸拜謝，蒼蒼上兮皇皇下！

第二首中「始知」以上並非對原辭有所省略，是認爲阿環上書之語，在演至此處時，曾經照讀，但所讀究竟是何語句，不知。

中唐竇庠觀樂云：「曲裏三仙會，風前百囀春」，三仙相會之劇，當是「總會仙倡」之類。晚唐孫魴題梅嶺泉曰：「侍從非常客，俳諧像列仙。」末三字分明是化裝表演戲劇，而曰「俳諧」，果唐科白類戲中亦有「總會仙倡」，或演衆仙，有如梁戲上雲樂者乎？抑孫氏借「俳諧」泛指戲劇，實際仍是歌舞戲乎？首章溯源節述北魏雜伎中有「仙人」，可能亦「總會仙倡」。六章道具節，述王衍所爲「蓬萊採蓮之伎」，總會仙倡之規模益大，均可參考。但如張說宴辭王山池序稱「仙倡佾舞，中貴督酒」，則泛指宮伎或內教坊而已。竊認唐代此項一場兩事之「總會仙倡」，猶是古歌舞戲之遺意。首尾裝以田鄧二生被邀，及「失所在」，便是傳奇小說；掩去此項首尾，便接近「總會仙倡」之歌劇劇本。唐代歌舞劇及其劇本之部分情況，正可由此揣得，亦即當時傳奇小說與戲劇之間種種重要關係之一，可得而尋跡者也。近人孫潁談談古代擬獸的舞蹈舞蹈通訊一九五六年十一期引西京賦「總會仙倡，戲豹舞羆」，注曰：「裝扮成古人或神人而歌舞的伎人，謂之『仙倡』。」

唐傳奇內見詩歌者，既已全部爲全唐詩所採，姑選其繫歌辭而含有戲劇性者九事，列表如次。

就此所列九事以觀，有七點可言者——

作品	詩題	詩體	仙	凡	時代	其他
(一)嵩嶽諸仙	嫁女詩	歌　祝辭　詩 雜言　七律　七絕　四言　八句　七絕	王母等仙十四	田璆　鄧韶	憲宗元和中	男女俗情意味極濃！
(二)曲龍山仙	翫月詩	歌　七絕	東皇等仙三　玉女一	棲巖		
(三)張雲容	合婚詩	歌　七絕	仙女三	薛昭	憲宗元和末	愛情故事
(四)洛川仙女	答張欙歌	歌　五絕	仙女一	張欙	玄宗時	
(五)青衣	叩柱歌	歌　七絕	仙女一	趙旭		愛情故事
(六)吳彩鸞	歌	歌　七絕	仙女一	鍾陵	文宗大和末	愛情故事
(七)洞庭龍君	宴柳毅詩	歌　古風	仙二　仙女一	柳毅	高宗儀鳳中	愛情故事

(八)水神	霅溪夜宴詩	歌　詩　歌	古風 七絕 七律 騷 七古 五律 五古	神八 神女二	蔣琛		
(九)湘中蛟女	答鄭生歌	歌	七古	仙女一	鄭生	武后垂拱中	有舞 愛情故事

(甲)全部乃道家之神仙故事，而多半屬於愛情。

(乙)故事所託之時代，初盛中晚唐皆有。

(丙)男主角多半爲書生，即措大；如入戲，脚色非生即酸。

(丁)無一無仙女者，且多半亦爲主角；如入戲，脚色當然爲旦。

(戊)歌辭以七言律絕爲多，雜言與古風亦時用。古風或騷體之在唐代，欲合樂歌唱，亦無不可。如六朝樂府孤兒行，尙有唐大曲節拍之傳本；騷體可入琴樂。

(己)九事中，以(一)與(八)規模較大，登場者每至十人以上。韻語之體裁又甚複雜，而且歌、詩各別。

(庚)九事中，場面最宜戲劇，韻語與說明文字最近劇本者，終推(一)「嵩嶽嫁女」，餘皆

不及。至於稍稍改編，使成歌舞戲之劇本，則又九事中之一般情況，初不以（一）爲限。

爲求唐傳奇與唐戲之關係益爲著明，另有兩宗參考資料，應於此作比較研究：一宗爲三章概說所列七十餘調名內，有本事而屬於道家神仙一類者，可以取八調；另一宗爲曹唐遊仙故事詩十七首。

上表內之九事，有本事、有歌辭，因而指出其有劇本之傾向。但其歌辭均無曲調之牌名，致在三章劇錄之首節概說內，及末節待考諸劇內，均無從表現。反之，已列在三章概說內之曲調名，設若其本事乃屬於傳奇小說中神仙一類者，則雖無歌辭，並不得其本事之詳，仍應視同上表內之九事，且將直接懷疑其曾有戲劇。查三章首節曲調名內，合乎此項條件者，至少有巫山女、河瀆神、二郎神、太白星、阮郎迷、大郎神、羊頭神、神白馬八調。其中二郎神、阮郎迷、羊頭神及神白馬四調之戲劇發展，在次章灌口神隊、神白馬及待考諸劇各節內，已分別有說。餘四調，巫山女之故事，人所習知，合於搬演，惟須看在傳奇之文字中，曾作如何布置。太白星向指酒星，太平廣記四十引逸史，謂章仇兼瓊鎭蜀，訪道術，遇四酒仙，奏聞。玄宗問召孫公，對曰：「此太白酒星耳。」未知是其說否。若河瀆神與大郎神，則事均不詳，尚有待於傳奇中之發現。此八曲外，其他曲調，容尙有同屬神仙故事者，不過從其名稱上尙無從發現。瞢溪夜宴所歌、麗玉歌公無渡河，嫦娥歌怨

江波三疊，不得謂之「無曲牌名」。

曹唐，字堯賓，桂州人。初爲道士，後舉進士，不第。於懿宗咸通中，累爲使府從事。以小遊仙詩百首著名，而別有大遊仙詩，即仙家故事詩十七首，體製特殊。唐才子傳八謂曹曾作「大遊仙詩五十篇」，說者以爲十七首即其中之僅存者，或者有之。唐士子倘失意於科舉，蹭蹬無聊，輒來綺思幻想；而訪道遊仙、入山遇豔等，乃觸緒環生。其有假設生旦，作傳奇或戲劇一番者，亦慰情聊勝於無而已。曹唐初爲道士，後舉進士，不第，沉鬱下僚，而有遊仙詩、故事詩等，竊謂正此事之明例。唐才子傳謂曹「志趣澹然，有凌雲之骨」，始作遊仙詩。果爾，則又何必舉進士求第乎？元芝菴唱論曰：「道家唱情。」所謂「道情」者，應兼包俗情在內，方是全面耳。曹詩十七首內，見十一件事，每事少則一首，多至五首。其中當以劉阮遊天台五首爲重點。三章之末，已附錄全文，其體裁格調，已足爲餘篇之概。茲錄十七首之全部詩題如次——

（一）漢武帝將候西王母下降。

漢武帝於宮中宴西王母。

（二）劉晨阮肇遊天台。

劉阮洞中遇仙子。

仙子送劉阮出洞。

仙子洞中有懷劉阮。

劉阮再到天台，不復見仙子。

(三)織女懷牽牛。

(四)王遠宴麻姑蔡經宅。

(五)萼綠華將歸九疑，留別許眞人。

(六)穆王宴王母於九光流霞館。

(七)紫河張休眞。

(八)張碩重寄杜蘭香。

玉女杜蘭香下嫁於張碩。

(九)蕭史攜弄玉上昇。

(十)皇初平將入金華山。

(十一)漢武帝思李夫人。

詩題或長或短，參差錯落，顯然在表明重要情節，乃就敍述故事之文字中，節略而來。迥非一般唐

詩題目之常態，亦非一般唐詩之體與用也。魯迅中國小說史略十三述青瑣高議之題與解，如流紅記有「紅葉題詩娶韓氏」，王榭有「風濤飄入烏衣國」等，謂爲「一題一解，甚類元人劇本結末之題目與正名」云云，可以參考。近人程千帆郭景純曹堯賓遊仙詩辨異謂其凡一事僅存一首者，皆有佚篇，甚是。想原作每事必具首尾，庶幾可以動人。然則其故事之敍述，原作何體乎？曰：可能爲傳奇小說，亦可能爲說唱本。韓愈華山女詩所謂「黃衣道士亦講說」者，所用之本，或者近之，要未必爲戲劇之脚本。何則？詩十七首，概爲七律，雖甚流暢，但敍述而已，非代言也。上表就全唐詩選列仙家九事，已專取其用歌者，而汰其用詩者。此既爲詩而非歌，於例應在汰之列。彼於同一詩體中，或指明爲唱歌，或指明爲題詩，故凡題詩者均得而汰之。此雖亦同一詩體，因不見故事之敍述，既無所指明，而詩體又非代言，當難認爲曲或劇曲耳。唐代詠史詩之講吟，民間、宮廷俱有，已詳六章劇本及說白二節。在汪遵之詠史詩中，已有採桑婦、樵女、白頭吟、昭君、綠珠諸題，既皆可以帶講帶吟，則謂曹氏專綠華杜蘭香等詩，原供帶講帶唱、或帶講帶吟之用者，當無不可。

除表內所列三種資料外，尙有太平廣記一一引集仙傳，載西王母等降茅盈、因、衷三兄弟家故事，亦有自有歌，（王母所唱）已敍入孟郊列仙文一稿，茲附見於稿末「補說」內，可參考。

茲再就上三種資料，比較其異同如下表——

於此可作一結論曰：唐代向稱儒、釋、道三教並行，其反映在戲劇方面者，亦堪稱爲平均發展。

比較＼資料	傳奇附歌九事	本事八曲	故事詩十一事
共同點	神仙故事		
特點	在歌辭——有作代言對唱，附科泛者。	在曲調——既有曲調，即可能為劇曲。	在詩題——表現故事，甚至表現情節。
缺點	首尾仍是傳奇小說之窠臼。	曲調名而外，一無所有。	無敘述，無曲調，不能證明其詩是歌辭。
戲劇關係	已具備劇本之成分。	可能原為劇曲。	原本或係傳奇，或係說唱本，難為劇本。

儒有弄孔子，釋有弄婆羅門，但已足以代表。若道家之戲，雖不能指實，但三教之中，以道教本身，最富於戲劇性。長生術與飛昇說，雖古今來之騙局，但因想像過於美妙，人皆甘心受騙。更有天仙下凡，或如劉阮入天台，俗情濃郁，又孰不羨慕！前者所謂「騙局」可以產生「黃冠點化」之戲，後者所謂俗情更可產生高級之生旦戲或歌舞戲。漢戲有女媧洪厓故事，梁戲有上雲樂，唐戲有列仙文等。元劇中作神仙點化，寫張天師呂洞賓韓湘子等所為，近世劇中如織女洛神嫦娥上元夫人等，其故事雖不必皆出於唐人，而使之傳奇化、戲劇化者，殆無一不首經唐人之手。茲於確切資料所示之外，而必欲參加適度之想像者，乃後世此兩類戲，不但於劇本方面，受唐傳奇之惠極大，即於伎

藝方面，必亦直接受唐戲弄之惠不少！參看五章表演節末，論科泛。徒因史料湮微，唐戲久闕，對於後一方面之內容，無從完全指實。然治我國戲劇、戲曲、文藝、文學者，畢不可以不顧及此也。

三、唐變文與唐戲

唐變文與唐戲之關係最爲顯著者，以現有資料言，莫過於維摩詰經變文唱白分清，且卽用「白」字爲說白部分之標識一點。因由此點可以推知：唐戲亦必有本，其本之形式亦必曲白分清，本內亦必同樣用「白」字爲說白部分之標識，——上文五章說白節旣已詳之。更在變文「講唱」與戲劇「演唱」之比較中，其相異之點與相同之點，均有意義；由此對於兩種唐伎，可進一步作更深切之體認，語已在五章歌唱一節。除此兩方面外，就唐變文之傳本，與唐戲弄之資料間，相互對照，亦尚有數端可言者：曰兩伎時代之先後，曰兩伎關係說之保留，曰脚本形式之比擬，曰題材情節之比擬，曰「戲劇文體」之比擬。此五端或已得有鮮明之印證，或僅能說明問題而已，尚無積極貢獻，蓋初步啓發，體察未周，猶俟續爲充實耳。此乃初稿之說，續據有關資料及說明。參看五章技藝劇本(乙)，戲曲著錄(十一)。

近人目不覩唐戲之本，意不存唐戲之事，但旣覩唐講唱之本——變文矣，遂就後世戲劇之立場

而推曰：我國戲曲唱白兼用，殆受唐變文之啓示與影響歟？已見五章〈說白〉節引周貽白語。因此一點，遂確定二者有先後源流之主從關係。此種確定顯然太過。應曰：我國戲劇之唱白兼用，至唐已昭然。唐戲劇與唐講唱，在代言與敍述方面雖不同，在演故事與唱白兼用之兩點則相同。——時代上既然並無變文在前之明徵，暫時略而不論，如此設說，斯無病耳。本節內容，專求唐變文與唐戲之關係，但絕無變文在前，戲劇在後，因而戲劇乃出於變文之主觀。近人之歷史觀念太強者，在古伎藝之研究上，每每隨時隨地動心發念曰：「甲豈出於乙歟？乙先而甲後歟？」樂於此等處矜其創獲，而衍其波瀾。然對甲與乙之本質與實況如何，則初未嘗多識也；對甲乙二伎同時並存並盛之可能性如何，亦未嘗詳討也。則其歷史觀之判斷，從何準確？此乃近人研究上之一種偏嗜，且任意發展。倘求合理，實宜稍稍裁抑。今日考我國講唱之伎者，限於資料，推至唐變文而極。又信變文出於佛教之講經，其源旁出於外國，爲時甚早，若在國內，則大可不必再行上溯。其實講與唱二事，猶之飲與食，乃人類之本能，在我古伎藝中，早已分頭進展。若合二者而成一伎，亦猶之人類合飲食二事於一餐，亦極平常、極自然之事。此等事，印度民族自能之，我民族何嘗不自能之！而必有待佛教之講唱，來啓發我，領導我，我始能飲食同餐、講唱同場乎？故有關變文之傳說，雖最早者尚在盛唐，郭湜高力士傳曰：「或講經，議論，轉變，說話。」但料初唐甚至唐以前，已早有之。至於有關戲劇之史料，則

漢魏六朝已有，初唐更盛！據首章各節。凡旣有歷史觀念與民族信心者，當無從抹殺史實，而強謂講唱相聯，祇可以外求，不可以自發；或謂唐講唱則有，唐戲劇則無；亦無從憑空推斷講唱則先，戲劇則後也。參看次章傀儡戲節討論問題(庚)本源問題。

何以謂兩伎間之關係今日縱有所獲，其說尙須保留歟？曰：唐變文雖有傳本百餘種，但國內目前得見者僅一部分。國人對於變文體裁之認識、吟唱之分判，俱尙在初步醞釀之中；如秋胡小說，通體無韻語，僅有敘述說話而已，亦有認爲變文者。「變文」含義，大之可與「散文」「駢文」，鼎足而三；小之可以僅限於傳本名稱之著明爲「變」者。其間出入甚大，尙無定說，無定準。當然無從貿貿然更進一步，肯定其與外在之關係爲如何。唐戲雖無傳本，而其事、其制、其名，唐宋典籍所紀且數百條，許多方面反較變文之有本者爲明朗、爲確定，對於兩伎本身之瞭解程度，旣深淺明昧不同如此，對於兩伎間之關係，凡今之所能言者，顯然尙有未盡未實，未足全信，於勢不得不暫予保留，而徐圖進展耳。敦煌卷子在倫敦者，內容尙未完全公布，向達倫敦所藏敦煌卷子經眼目錄云：所經眼者纔及倫敦原藏四分之一而已。設使其餘四分之三完全公布，對於世人，豈不等於第二敦煌石室之續被發現！其中有加於變文及其與戲劇之關係，甚至直接有加於唐戲者，殊難預測。何況英藏如此，法藏亦不免。日本所得卷子約千件，及其他零星散在國內外人手中者，又有若干，內容同一未公布也。且所謂「關係」者，在變文或

戲弄傳說之本身無從自表，必有待於讀者之理解有所說明，介紹於世，方始成立。設若吾人於此之理解，根本偏頗，不必其當，或初步裁度，不必其精，則雖已集天壤間所有資料於一室，而面對之，於所謂「關係」者，又何能必其有加，必其皆準！斯於「真」之當保留外，更有初步過程中，在「識」一方面，亦有必須保留者耳。

唱白分清，以「白」字爲說白部分之標識，乃今日從變文脚本中所得唐戲脚本之第一種暗示，亦卽二者形式上可以比擬之第一點。類此重要情形，倘有另二種暗示，與另二點可比擬者在。日人狩野君山曾從倫敦所藏卷子中，鈔得一失名變文，有白、有唱，公表於倉石武四郞「寫在目連變文介紹之後」文內。原鈔本無行款，無段落，祇有四處特別作小字偏行而已。此鈔本是否完全不失原卷原狀不可知，茲姑循前節著錄傳奇「崔府嫁女」之例，將原文整理一番，表現如下：（一）韻語與說白分清。說白一律較韻語低二格。（二）韻語按叶韻分章，章或二句、或四句、或六句、或八句，不等。（三）非劇中人口氣，而爲第三人之說明語，原卷作小字偏行者，茲改用括弧表出。（四）認爲有闕文之部分，茲用省略符號「……」表出。（五）原鈔本之錯字，已改訂不少，其不能訂者仍之。

婆婆世界，高下不平，富貴貧窮，本性各異。種時不能自種，祇是怨天不平。見他貴富家榮，我卽終朝貧困！（佛子上）

「上無片瓦可亭居，自長身來一物無。□勸夫妻頻兜怨，祇求富貴免貧軀。

覓覓富貴百千般，不道前生惡業牽。蓋得肚皮脊背露，脚根有襪指頭穿。

朝求暮乞不成餐，有日無夜着甚眠？唯恨前生不修種，垂知貧苦最艱難！

自家早是貧困，日受饑悽，更不料量，須索新婦．處作活，更被妻子說言道語。」（道甚言語出？）……「憶

得這身侍爾來，教人不省傍妝臺。洗面河頭因擔水，梳頭坡下拾柴回。煎水沸來無米煮，何時且遇有資

財？可惜却娘娘百疋錦，衡教這裏忍飢來！」

他兒壻還說道理，道個甚言語也？

「娘子今日何置言？貧富多生惡業牽。不是教娘子獨如此，下情終日也飢寒。

初定之時無衫袴，大歸娘子沒沿房。娘子容來我容手，索何口媒人叫稱量？

娘子既言百疋錦，娘子呼我作馬上郎。彼此赤心相奉侍，門當戶對恰相當。

白日起身無飯喫，夜頭擬臥沒氈眠。大擬妻夫展脚睡，凍來直似野雞盤！」（佛子佛子）

娑婆國裏且無貧，拾得珠金亂過與人。弟子收來施寶座，合掌齊聲請世尊。寶座既成諸天繞，彌陀卽便自

乘雲。將爲化生來說法，定證金剛不壞身。

門徒切要審思量，念佛更燒五分香。閑來不守三歸界，如何生死作橋梁。欲得千年長富貴，無過念佛往

西方。

合掌階前領取偈，明日聞鐘早聽來。

文內所有韻語，皆七言叶平，並未標出樂曲調名，故可認定其體裁爲變文。全篇雖具首尾，結處已云「合掌階前領取偈，明日聞鐘早聽來」，其辭已畢，但分明爲殘本，非足本也。因現所存者寥寥四百餘字，至多歷半小時，即唱說完畢，何至遽申明日早來之約？佛家講唱，鋪陳經義，或敷衍故事，大都聯篇累牘，洋洋數千萬言，從無如此簡短者。如此簡短，蓋中間已有大段之殘闕也。其故事爲貧家夫婦二人，互訴困苦，宗旨在勸人修福種德，接引西方，人間富貴無常，不足貪戀。故結語曰「欲得千年長富貴，無過念佛住西方」，全爲宣揚教義而作。扮夫者爲僧，文內原作小字偏行曰「佛子上」，應即此意。其夫上場後，吟唱七言十二句，繼以說白。說白全是代言，表示身既貧困，不應娶婦，致復遺累於人。說白之末曰「更被妻子說言道語」，下面原接小字偏行曰「道甚言語出」？繼以其婦吟唱訴苦，七言八句，全是代言。辭畢，原又作小字偏行曰：「他壻還說道理，道湛麼言語也？」繼以夫再吟唱辨白，七言十二句，亦全是代言。末句下面，原又作小字偏行曰「佛子佛子」。此處乃忽接故事以外宣揚佛法之語，七言十六句，而全篇遂畢。

按就夫婦二人所已唱念者審之，情意僅見端倪而已，並未發揮盡致，可能在原文此處下，尚有不

少妙論，傳本所有之大段殘闕，應卽在此。扮夫者爲僧，有「佛子上」之說明，扮妻者何種人？未詳，亦無上場之表示，要不至卽由扮夫之佛子兼任。然則傳本於此處，必又有殘闕無疑。原本中所見四處偏行小字，均極重要！「佛子上」與「佛子佛子」七小字，可能皆爲脚色上下場之說明語。「道甚言語出」，與「他揩」云云，都屬第三人口吻，雖尤合於講唱所有，料當時劇本中，寫在唱辭前之說明語，可能亦去此不遠。比之後世劇本用「唱」或「白」各一字者爲冗，比之元劇中「某某上」或「某某云了」，形式上可謂全無差別。足證當時之戲亦必有本，本內除在說白前有「白」字外，對於演員上下場及唱辭開始前，亦可能有類似之說明語也。至於在和尙俗講中，插入貧家夫婦互訴困苦之一幕戲劇，事並不奇，上文次章淨娑羅門節、與七章非優伶演員一節中之「和尙俳優」，均已詳之。敦煌變文集用巴黎藏此文另卷，「上」字屬吟句，作「上無片瓦可存居」，甚合；惟「佛子」二字仍可指爲出場表示。對「佛子□□」作「佛子佛子」，未有何說明，亦是遺憾。「道甚言語出」，胡忌有云：「此猶宋元劇本中『外呈答了』，『內問云』，作用相近。」

此第二三種暗示與第二三點比擬——演員上下場之說明及唱辭前之說明，仍皆屬於二伎脚本之形式一方面。至二伎在題材與情節方面，亦尙有一點可以比擬者。王重民敦煌本捉季布傳文校錄北平圖書館館刊十卷一號。文內，列舉變文情節與史傳不合之處，曾曰：

情節與史漢傳文多不合。然正因具此種種不同之點，乃其所以爲小說也。蓋詞人演繹史事，藻繪劇情，第一不脫時代色彩，第二加入個人想像，而後方合於社會心理，將死歷史作成活戲劇。如篇中所寫，季布夜深潛至周氏堂階下，周氏夫妻疑是鬼神一節，季布不知新使重到，疑周氏懼罪輕棄一節，……施之史傳，斷爲瑕累，唱自詞人，的是精彩處！明於此，方足言史傳與俗文之關係也。

上文三章敍晚唐樊噲排君難劇，因北宋人之傳此戲曰樊噲排闥，將「排闥」與鴻門宴前後二事，納入一劇，曾引唐同時徐夤之樊噲入鴻門賦爲證，說明唐戲取材及情節，與近代戲劇無殊，重在滿足戲劇之需要，並不拘守史實。茲復有捉季布傳文之不拘史實爲旁證，其事乃益昭然！由此可知：唐戲脚本今雖不傳，若從唐變文寫目連董永昭君秋胡伍子胥蘇武李陵等，用神話與歷史爲題材之諸本中窺之，殆亦可得其大概，相去必不甚遠。王氏所論，祇及唐代小說、唱詞、戲劇之種種俗文爲如此，若唐賦，並非俗文，亦不免焉，可補王說之不足。

變文傳本中更載頌揚張維深張義潮功績之二篇，若與唐戲情形合看，亦頗具豐富之意義。唐戲有其「無限眞實」之特點，於義陽主、劉闢責買、「以王衍爲戲」等，均直用時人眞姓名、眞事實爲題材，毫無假借。今敦煌變文亦卽以敦煌地方當政人物之眞事實爲題材，正與唐戲「無限眞實」之作風相符。雖在戲劇多爲諷刺，今在變文則爲頌揚，方向大不同，但取材上不如宋元以後之戲

劇、講唱，「多虛少實」，語見夢粱錄論傀儡。甚至非避免當時眞人眞事不可者，彼此則一也。變文中之爲諷刺者雖未嘗見，料唐戲中之爲頌揚者必然不免。唐人任何伎藝都具眞實、自然、活潑、自由之風度，無施不可，無往不宜；作用之廣，每出後人想像之外。敦煌卷子內，有張義潮所派使唐沙門悟眞，用五更轉兼十二時之曲，共十七首，有辭有序，上河西道節度，以頌德政及祥瑞，亦可爲例。雖變文之本所傳甚多，戲劇之本，無所覩，但從種種劇說中衡之，唐變文之取材與作用，較之唐戲，已覺莊重有餘，而恣肆不足矣。

至於「戲劇文體」方面，可舉兩事爲例：一乃孟姜女劇曲與秋胡小說中對話之相近處，一乃捉季布傳文修辭中之戲劇性問題。上文五章論劇本，曾錄敦煌曲搗練子四首，演孟姜女故事，訂爲劇曲，並非普通雜曲。茲再錄其後二首於此——

> 堂前立，拜辭娘，不覺眼中淚千行！「勸你耶娘少悵望，爲喫他官家重衣糧」。
>
> 辭父娘了，入妻房，「莫將生分向耶娘」。「君去前程但努力！不敢放慢向公婆」。

曲演杞梁將離家赴役，先別母，再別妻。首曲全由杞梁唱，後曲前三句杞梁唱，後二句孟姜女唱，乃代言。敦煌卷子中有寫秋胡故事者一卷，首尾均殘。首既殘，乃不知原文標題所以表示體制者如何；尾既殘，乃不能專據現有部分，確定其體制。按現有部分，全是散說，並無一句韻語，其體與

小說爲近，實不得謂之變文。既然傳本不全，難保韻語不恰在後面殘闕部分，姑假設其爲變文。若將其所述情節中，秋胡將離家遊學，先別母，再別妻一點，與孟姜女劇曲比較，實頗有相近之處——

誓言已訖，整頓容儀，行至堂前，叉手啓娘曰：「……兒今辭娘，遊學三年，願娘賜許。」其母聞兒此語，不覺眼中流淚，喚言秋胡：「汝且近前，聽娘有之語。……」秋胡辭母了手，行至妻房中，……啓娘子曰：「……今蒙娘教，聽從遊學，未審娘子賜許已否？」其妻聞夫此語，心中悽愴，語裏含悲。啓言道：「……郎君將身求學，此愜兒本情。學問得達一朝，千萬早早歸舍！」

綜此所謂相近之處，或者是當時民間文藝中之一種熟套，戲劇用之，講唱亦用之。吾人欲揣孟姜女劇此二曲前後之說白如何，可從秋胡文此一整段語句着眼；欲揣秋胡文之韻語如何，可從孟姜女劇之此二曲着眼。類此關係，從變方今日僅有之傳辭中，或尚有其他可以發現，有俟續檢。

首章去敝節(十九)論對於體裁之曲解，曾述及清末有人誤唐之目連變爲目連戲，此殆對於唐變與唐戲關係中最早之認識。其時唐變之傳本尚未發現，所論當然難期正確。近年變文大白於世後，最引人注意者已不在目連變，而在捉季布傳文。捉季布傳文確爲今日所傳唐變中規模最大、情節最奇、文字最爲雄渾之作！因之：近人每由此聯想及唐戲，感覺唐戲爲「形」，而此殆其「影」也。然此亦空想而已，言之無從具體。因唐戲中並未發現曾演此同一故事之說。如蕭史之於戲劇，認爲兼有

「文學性」與「演劇性」兩方面在，又謂據所傳唐之劇曲數支以觀，並非無文學性，「其文學性可看季布罵陣詞文等」。此意甚善，惟此說尚難立。因變文如捉季布，雖有文學性在，畢竟屬於變文之所有。倘無任何遞嬗，何能架空，過渡其文學性，歸之於唐戲？唐戲既有劇曲數支存在，有齣目如「鬪雪」「散雪」等存在，則今日言唐戲之文學性，不得已仍當就此等處以求。他日倘發現唐戲中確曾演季布罵陣故事，特其本不傳，庶幾可如本節上列種種，所以藉唐變之表現，來比擬唐戲者，從而增加一宗資料，然後再與一番臆測也。

此外，周史七十頁。亦曾論變文與唐戲之關係曰：

> 唐代……還有一種文體，也是值得提及的，那便是敘述故事的所謂「變文」。……其體制採用七言句，自然是受了當時詩體的影響，其不同者，亦僅文詞略爲通俗，但因篇幅較長，可作細膩描寫，……其予後世所具的影響，不惟故事的敘述，已完成歌唱上一個階段，即句法的組織，也和近代的皮黃劇最相接近。這關係雖不是緊相銜接着的，其間自亦有脈絡可尋。

按周氏於變文中韻語之句法與體段，考索尙未詳至，難以遽認其與近代皮黃劇「最相接近」，或其間尙有「脈絡可尋」。周史原文並謂皮黃戲唱詞之體制，可能以唐戲腳本中之五七言詩爲遠祖，五章劇本節之討論問題內已引。意中殆認唐戲與唐變文之唱辭乃同一體制。實則變文韻語，動輒長篇數十百

何，又無曲調之名目與片格可指，是吟，不是唱；而唐戲中之唱辭，則悉爲樂曲，有一定腔調，是唱，不是吟：彼此相去甚遠，難於強指其同。至於皮黃戲之七言唱法，與唐詩歌之七言唱法，論者以爲亦難於相同，持與周氏相反之理由，已見五章劇本節之討論問題中，茲不複。惟董周二氏能於注意探討唐變文與唐戲間之種種關係，則方向極是！宜追踪前進，廣其範圍，而嚴其取捨耳。

四、梨園考

唐梨園位於長安北面，芳林門外之禁苑內，乃專門訓練俗樂男樂工之所。因俗樂爲人所好，入人較深，故梨園樂工之名，較顯於太常樂工。太常雅樂所以娛神，太常俗樂所以適應典禮儀式，從玄宗起，祇嗜好俗樂中之法曲，賞羯鼓，而厭琴瑟，其影響頗大！於是當時凡爲人所愛好之樂工，宜皆出身於梨園，而「梨園弟子」四字，遂初步成爲樂工弟子之代詞。（三輔黃圖四：「梨園，雲陽宮記曰：『雲陽車箱坂下，有梨園一頃，梨數百株，青翠繁密，望之如車蓋。』」（王褒有雲陽記；雲陽乃鉤弋夫人葬處。））玄宗選男女樂工之精者各數百人，入居宮城之內，特加訓練，政餘並親自按樂，糾其訛誤。次一步，宮內遂有「皇帝梨園弟子」及梨花園之名目。寖假而「梨園」二字，且侵入太常，於是作第三步之借用，有太常梨園別教院，以教法曲。東都洛陽，亦沿此意，在太常寺內設梨園新院。——此唐梨園發展之大概也。

按稱種梨園設置之動機，均在力求俗樂伎藝之精進，以邀帝妃等寵顧。其組織之性質，原均樂隊，並非歌隊或舞隊，更非劇團。因凡女樂，必難超脫聲與色相綜合之限制，鮮能純操器樂而已者，於是「皇帝梨園弟子」中女弟子之自然發展，乃兼事歌舞，與宜春院之內人抗衡。而男弟子內，亦有一二歌唱表演卓絕之天才，無從掩沒，遂與音樂同時供奉。若論其本業與一般之作用，則凡屬梨園範圍，均僅在奏樂耳。夫歌舞尙且非梨園之本業所在，何況散樂中之演戲乎？自盛唐起，宮中散樂卽全在敎坊，未嘗入梨園。換言之，終唐之世，串演戲劇一事，實與「梨園」二字無涉。後世人一面不承認唐代有戲，一面却含含糊糊、傳說唐代梨園是我國戲劇創造之所，因訛承訛，乃有最後一步，將「梨園」一辭，用以表示優伶，表示戲班或戲業，已覺乖舛；學者更因種種關係，每自限於唐戲認識之外，反從而責備唐代「梨園弟子」於戲劇太無貢獻，豈不枉之甚歟！——此本章所以有梨園考一節，詳其源委，俾今後之治我國戲劇史者，於此有一較端正之觀念，不必再以一般之誤認爲基礎，又從而有所發展。若一般人於「梨園」二字，旣別有習慣用法，已頗通俗，自當聽其自然，初無意於更張耳。

爲表示梨園考之所以作，旨在對近代戲劇史家一種辨正，並非對唐戲本身有所闡明，特先將前人及近人之沿訛情形，敷陳大概，其次再及唐代梨園實況。

早期以梨園與戲劇相聯繫者，如上文音樂節論散樂，曾引宋陳郁藏一話腴，謂當時稱諸樂工曰「散樂」，而陳氏以爲散樂之事屬於唐梨園樂部，其意中已認梨園之任務在戲劇矣。南宋張炎蝶戀花「題末色褚仲良寫眞」曰：「活脫梨園子弟家聲舊。」水滸全傳八十二回說明末色曰：「說的是敲金擊玉敘家風，唱的是風花雪月梨園樂。」明初朱權丹丘先生曲論云：

戲曲至隋始盛。在隋謂之「康衢樂」，唐謂之「梨園樂」，宋謂之「華林戲」，元謂之「昇平樂」。

「梨園樂」三字，乃指某種樂曲而言，並不能謂其即指戲劇。在唐代，向未見有此名，而祇見「太常樂」、「敎坊樂」，或「雲韶樂」、「仙韶樂」等耳。如清乾隆間，莊肇奎序梨園一書，曾曰：「『梨園樂』者，唐明皇所賜。」意謂玄宗時，凡以樂賜勳貴者，原即謂之「梨園樂」，究不知其何據。宋謂「華林戲」，亦罕見。唐梨園所在之禁苑，已稱華林苑。詳下文。然則曰「華林戲」者，等於曰「梨園戲」耳。三國志魏志文帝紀，裴松之注：「按芳林園即今華林園，齊王芳即位，改。」通鑑一四四胡注曰：「華林園，魏明帝所築芳林園也。後避齊王芳諱，改曰華林園。」南北朝各有華林園，且皆爲讌遊之地。上文四章擬大木大節引緒書，已略見。南朝如南史三一張永傳，謂宋文帝元嘉二十三年，造華林園、玄武湖。隋書二七百官志：魏齊光祿寺統七署，七曰華林，掌禁籞林木等事。其名之早如此，並非唐始有。清代於優伶戲劇，如不稱「鞠部」，便稱「梨園」。甚至考證古今戲劇之第一部書，乾隆間假名黃幡綽者所作，別名明心鑑，其原名即曰梨園。詳下節論梨園祖師引。足見此義之流行，不但廣，而且深矣！劉廷

璣在閩雜誌曰：「歌曲盛於唐之梨園，故今名伶人爲『梨園子弟』。」指歌曲而不指戲，較是。但如王棠知新錄論初唐之合生戲曰：「唐玄宗梨園之戲，又本於此」，則顯然不合。王說應卽因於朱權曲論之語也。又若嚴長明秦雲擷英小譜小惠條。曰：「演劇昉於唐教坊、梨園子弟。」雖兼帶教坊，於意仍側重梨園，亦未妥。至於更能代表一般社會之用「梨園」二字者，有王士禛古夫于亭雜錄一則可據——

掖縣張大司冠忻，夫人陳，大學士文端公之母也。張與中丞胡某爲姻家。胡有優伶一部。一日，兩夫人宴會，張謂胡曰：「聞尊府梨園最佳！」胡古樸，不曉文義，輒應曰：「如何稱得梨園！不過老棗樹幾株耳。」左右皆匿笑。萊人因號胡氏班爲「老棗樹班」。

乾隆間李汝珍作鏡花緣，謂武則天時軒轅國內演戲祝壽，已出於梨園。若指本編下文所謂禁苑之梨園，則從無演戲或歌舞之說；若指宮內之梨園，則創設於則天之孫、玄宗天寶間，乃祖時何得有之！李氏書中對則天以後之人事名物，曾多方安排，以求不失時代之先後，若於此點，未免疏忽。此正說明清初以「梨園」二字代替古今演戲之優伶，已到「熟極而流」地步，李氏於此，雖爲有心人，而筆端自然流露，亦復欲罷不能耳。明人謂唐戲曰「梨園樂」，雖無文獻依據，抑有近代福建莆田所謂「梨園戲」與「莆仙戲」者，爲之說明。華東戲曲劇種介紹第一集，載陳嘯高顧曼莊作福建的梨園戲一文，謂「此戲之起源，傳說在唐明皇創設梨園之時，但也找不出和唐朝時梨園有關的證據」。鄭

秀川莆仙劇小紀云：「莆仙劇始於何時，無考。傳說謂始於唐明皇時，高力士使閩粵，選江采蘋（莆東門外江東村女子）入宮，其弟隨往，帶回梨園子弟，曲藝因之傳播民間。」蓋亦附會之談耳。

近人蠡測梨園行的祖師究竟是誰文內，曾曰：

> 根據「梨園」二字，則唐明皇做戲行祖師，實是十分相當！可惜「梨園」二字乃是借用。為什麼要借用這兩個字？恐怕和作文章用典，是相似的道理罷。

此說內容矛盾，頗為費解。既曰「相當」，必有其故，何以又是「借用」？既曰「借用」，頗為相當，則相當之故，便是借用之故，何以又問「為什麼要借用」？結論疑此種借用類乎文章用典而已，並不實在；與「相當」之意雖矛盾，若用以說明近代取「梨園」二字，作優伶或戲班戲業之代詞一事，却頗中肯。此種取代，確不過是借用或運用而已；論實際，二者並不相當。詎意近年戲劇史家，對於唐之梨園，在我國戲劇史上，並不認為名詞借用或運典而已，而須其實實在在、負起興廢關鍵之責，則未免太過！茲舉董廟徐三家之史說為例。董史四曰：

> 玄宗又設梨園，教授優人和伶人以小部歌樂十一曲、「雲韶樂」二十曲。
>
> 在唐代，對於戲劇的各種措施，其中自然以置教坊梨園的最重要！
>
> 由這番話（指崔記述東西京設置左右教坊種種。）推測：當時的教坊情形，常是一邊專教歌，一邊專教

舞。……似乎梨園中就有點綜合教授的性質，教坊、梨園，固然爲一是二、二是一的同一東西，但或許有初級、高級之分。如這猜測沒有錯，我以爲教坊是初級的，教授一般宮人以普通的歌舞技能。而梨園是高級的，集中一些已有專長，或一些素質特佳的宮人，並且由玄宗親自教授。教坊女樂升了等，方被稱爲「梨園弟子」吧。……由這裏（指崔記「宜春院女，教一日便堪上場」一節。）而窺見搊彈家和梨園子弟有工拙之别，我以爲也就是教坊和梨園的等級之分。

梨園樂工若謂之伶人，按古義可通；若謂之優人，雖古義亦不能通。伎藝僅習樂歌而已，其人何得謂之優人！因蕭氏先認定梨園爲唐戲之重要機構，始指其中之樂工爲優人耳。梨園之本業在樂，教坊之本業在歌舞與散樂；若從如此分工之情形以衡，則教坊與梨園，已不得謂之一而二、二而一。梨園之業，僅在歌舞，絕未涉及百戲、戲劇，而百戲、戲劇乃專屬於教坊。若再從此點以衡，此二機構，更難合併以認爲一事。既然二者之性質與作用均各自爲各，則「綜合教授」之說，與「初級」「高級」之分，自皆不成立矣。崔記述搊彈家之原文曰：

樓下戲出隊，宜春院人少，即以雲韶添之。雲韶謂之「宮人」，蓋賤隸也。非直美惡貌殊，佩琚居然易辨。內人帶魚，宮人則否。平人女以容色選入內者，教習琵琶、三絃、箜篌、箏等者，謂之「搊彈家」。

竊疑此搊彈家，正包含在梨園女弟子之內。崔記此節，正將雲韶與梨園，用來一一與宜春院之內人

比較，顯示內人最高！雲韶助之於戲舞，而梨園助之於音聲。假如從等級言，內人爲高級，梨園爲次級，恰與董氏所見者相反。觀下文引段錄述梨園新院，有「於此旋抽入教坊」一語，更可證明教坊高於梨園。

因曰：

周史五八頁認通典一四六所舉「散樂」之四大例中，蘭陵王、鉢頭、踏謠娘三伎，皆非當時創作，

> 由此，我們又可以獲得一個很重要的概念：即是中國戲劇至唐代，雖已略具雛形，並非從儀式的樂舞裏解放出來。即令此時的樂曲，號稱最盛，而供奉內廷的梨園弟子，竟不曾於此有所建樹，仍須仰賴別方面傳人。假使不從俳優一方去考索他的進展，真可使我們誤認這種歌舞，便是唐代於戲劇的表見的全部了。

周氏慨梨園弟子於我國戲劇無建樹、無創作者，並非慨其未曾參加戲劇工作，蓋謂梨園弟子祇能復演從別方傳來我國之蘭陵王等儀式的樂舞戲，而不能自行創製新戲以演之，並不能逕行突破此種儀式的樂舞戲，於我國戲劇體裁不能大力推進，斯可慨耳。周氏此意，乃受王考之影響，詳三章樊噲排君難劇。實則誠如周氏所言，使「此時的樂曲號稱最盛」，方是梨園弟子之真正貢職。至於或演外國戲，或創中國戲之工作，根本不屬於梨園，何能以此相責？周氏因襲後世假託之說，而認真對梨園弟子不滿，其間終於有偏矣！

徐史固不滿唐戲無進展，卽於梨園之業務內並無演戲一科，亦未能認淸——

玄宗所好爲法曲音樂，而梨園子弟所習者則歌舞焉。於敷衍故事之劇，時雖已兆始基，實不能普遍流行。且亦進展極滯！終唐之世，此類之戲，除上所錄大面、踏謠娘、弄參軍、樊噲排君難、鉢頭外，乃絕少創獲。至梨園弟子所奏演，與宋元之戲曲，則尤無彷彿之似。

「進展極滯」與「絕少創獲」之說，與周氏同一體會，同受王考影響。其於梨園之所奏演，指爲歌舞，並不全虛，惟未曾側重在樂，似尚欠明確。至對唐梨園之究否演戲一點，則含糊其說。從徐氏將唐梨園所奏演、與宋元之戲曲相比較，可知其意中仍謂梨園乃對唐代戲劇應負責任之機構。「尤無彷彿之似」者，同是憾辭，並非爲之劃淸責任也。

唐梨園演戲之概念，既然自明以來，迄於目前，未嘗衰歇；既然於一般人外，且足以蒙蔽戲劇史家；既然於非演戲之機構有所誤認，對彼眞正演戲機構之追求，勢必反而忽略或鬆懈，則其影響於唐代戲劇之研究者，已不在小！故對於此種概念，今日實有集中資料，分析事實，亟加修正之必要。下文先舉禁苑梨園、宮內梨園、太常梨園及梨園新院四部分，逐一說明。然後再綜合敎坊、宜春、雲韶、仙韶等，唐代俗樂伎藝之全部機構，作一結論。初步檢討，不敢謂已精確，但先於此樹立輪廓，端正方向，以俟隨時之補訂耳。梅妃傳謂江采蘋有賦八篇，梨園賦其一也，未詳內容。

（一）禁苑梨園——試看日人足立喜六長安史蹟考內所載唐長安城坊圖，便知在長安北部、大明宮即蓬萊宮。之西、宮城之北、有禁苑，面積甚廣。偏近宮城之西北角，在芳林門之東北，乃唐代眞正梨園所在，其地仍屬後世之長安縣。清汪汲事物原會三七「教坊梨園」條：「今西安府臨潼縣驪山繡嶺下，即梨園地也」，未知何據，殊不可解。其他所謂梨園，皆此禁苑內梨園之假名而已。宋程大昌雍錄九梨園條——

梨園在光化門北，光化門者，禁苑南面西頭第一門，在芳林景耀門之西也。中宗令學士自芳林門入，集於梨園，分朋拔河，則梨園在太極宮西、禁苑之內矣。開元二年，置教坊於蓬萊宮，上自教法曲，謂之「梨園弟子」。至天寶中，即東宮，置宜春北苑，命宮女數百人，爲「梨園弟子」，即是。梨園者，按樂之地，而預教者名爲「弟子」耳。……安祿山獻白玉簫管數百事，皆陳於梨園，自是音響絹不類人間。此之玉簫所陳者，乃始正在梨園也。長安志又曰：「文宗幸北軍，因幸梨園。又令太常卿王涯，取開元雅樂，選樂童按之，名曰『雲韶樂』。樂成，獻諸梨園亭，帝按之會昌殿。」此之會昌殿也者，即在梨園中矣。

此條說明禁苑梨園之第一作用，在大規模之按樂，唐人假借古名義，每曰「大合樂」。若歌舞、演戲，則均非其地。新書二二禮樂志，謂「代宗繇廣平王復二京，梨園供奉官劉日進製寶應長寧樂十八曲以獻」，——可爲梨園「大合樂」之例。舊書十七下文宗紀：「大和九年八月，丁丑，上幸左軍

龍首殿，因幸棃園含元殿，大合樂。」應即程氏引長安志所謂「幸北軍」事，惟含元非，而會昌是。含元殿卽含元宮，乃蓬萊宮之別名，高宗咸亨間所改，見通鑑二〇一，不應在棃園。文宗時，宮內棃園之制久廢，惟禁苑棃園之制尙存，對演奏法曲之樂童、舞童，相沿仍稱「法曲弟子」，詳下文述宮內棃園男子部。程氏此條謂「開元二年置敎坊於蓬萊宮，上自敎法曲，謂之棃園弟子」，將敎坊與棃園混爲一談，未合，亦詳下文。

新書二〇二李適傳：「凡天子饗會、游豫，唯宰相及學士得從。春幸棃園，並渭水祓除，則賜細柳圈，辟癘。」蓋初唐故事也。園內有棃園亭，雖曰「亭」，直廳耳，疑其建築頗能聚音，便於奏樂。有會昌殿，乃天子臨御按樂之所。有廣場，可以拔河、打毬。或園內又另有亭，可設宴，故有「棃園亭子」之稱。舊書中宗紀：「景龍四年，二月，於棃園毬場，分朋拔河。」武后時，喬知之、沈佺期均有棃園亭子侍宴詩。沈與武平一均有幸棃園觀打毬詩。棃園附近並可騎獵。李德裕述夢云：「夕閱棃園路，宵聞禁仗獒。」注「每棃園獵回，或抵幕夜，院門常見歸騎」，可證。趙造撰王文幹墓誌銘，謂王於憲宗朝先爲棃園判官，後爲雞坊使，應指禁苑棃園而言。昭宗大順二年，李克用大破王行瑜軍於棃園寨，亦稱棃園，在京兆雲陽縣，與此棃園絕無關涉，詳通鑑二六〇。

宋杜季揚林雲石譜：「相州之北數里，地名棃園。」宋呂頤浩燕魏雜記：「相州北三十里，棃園鎭，

有西門豹祠堂。」清徐松唐兩京城坊考一三「苑」條云：「所謂梨園者，在光化門北。」注文與程氏雜錄說合，並錄之——

長安志：「梨園在通化門外正北。」按通化，外郭東面之門，蓋即光化之誤，高宗紀：「儀鳳元年八月，停南北中，尚梨園作坊。」中宗紀：「景龍四年二月，令五品以上並學士，自芳林門入，集梨園」，即此園也。至明皇，置「梨園弟子」，乃在蓬萊宮側，非此梨園。

「梨園作坊」之義未詳，俟考。陳寅恪元白詩箋證稿云：「唐長安有二梨園：一在光化門北，一在蓬萊宮側。其光化門北者，遠在宮城以外；其蓬萊宮側者，乃教坊之所在，詳兩京城坊考。」光化門北確有其園，是實；蓬萊宮側所有，乃樂工之機構，但用其名，並無其園，是虛。惟肯定梨園有二，在近人見解中，以陳氏此說最爲明著，已超出一般之認識矣。

(二)宮內梨園——此一範圍之梨園，情形複雜，問題甚多。其最大特點，乃分男女二部，部中皆藏「皇帝梨園弟子」之尊號。「弟子」云者，經常在「御前」奏樂，有誤，須受皇帝之指點而已，非廢教師而以皇帝代之也。太宗時，曾命太常少卿祖孝孫，以樂律授宮中音家，伎不進，數被譴，見新書九八。乃於常習以外之特課，亦非使孝孫逕充教師。男子部分確址不詳；女梨園則在宜春北院。上文引陳寅恪說，謂第二梨園在蓬萊宮側；但內教坊地位亦在蓬萊宮側，究竟兩機構所居是否一地？再男女梨園弟子之

執掌，與禁苑梨園悉同否？尤其女弟子於主樂而外，兼業如何？……勢須男女分別考查，種種問題方得明瞭。若唐會要三四曰：「開元二年，上以天下無事，聽政之暇，於梨園自教法曲，必盡其妙，謂之『皇帝梨園弟子』。」既不明梨園究竟何在，又不分弟子爲男女，過於含糊。其曰「開元二年」，是否可信，尤覺有考查必要。若謂玄宗「自教法曲」，與上文引程大昌雍錄說同，亦是問題。新書二二禮樂志曰：

> 玄宗既知音律，又酷愛法曲，選坐部伎子弟三百，教於梨園。聲有誤者，帝必覺而正之，號「皇帝梨園弟子」。宮女數百，亦爲「梨園弟子」，居宜春北院。梨園法部更置小部音聲三十餘人。……

舊書二八音樂志曰：（册府元龜五六九同。）

> 玄宗又於聽政之暇，教太常樂工子弟三百人，爲絲竹之戲，音響齊發，有一聲誤，玄宗必覺而正之，號爲「皇帝弟子」，又云「梨園弟子」，以置院近於禁苑之梨園。……宮中居宜春院。

——此宮內梨園男女兩部來源之大較也。蓋禁苑梨園猶是政府所轄，其作用有時猶公諸臣僚。若男女梨園弟子，則完全宮廷所有，供皇帝及后妃諸王享樂，非外人所得預，然後方能向皇帝受業耳。玆就男女兩部分別述之。至於別教院，既屬太常，且不在宮中之範圍內，故另詳下文。（唐六典十四於太常教樂，分大曲、次曲、小曲三種，各有程限。若與此合觀，可略得唐代訓練樂工之情形。必不如馮沅君古優解三所云：「我們

可以想像：我們的祖先，如何訓練優人，大約也是同訓練畜生一樣罷。」未免失考，且太過臆，終於厚誣古人而已。

梨園之男弟子三百人，選自太常寺所轄之坐部伎中，專習法曲，稱爲「梨園法部」。其中再精選三十餘人，組爲「小部音聲」。唐李濬松窗雜錄曰：

> 開元中，禁中初種木芍藥。……沈香亭前，會花方繁開，上乘月夜，召太眞妃，以步輦從。詔特選梨園弟子中尤者，得樂十六色。李龜年以歌擅一時之名……宣賜翰林學士李白，進清平調詞三章。……上命梨園弟子，約略調撫絲竹，遂促龜年以歌。

宋樂史楊太眞外傳曰：

> 十四載六月一日，上幸華淸宮，乃貴妃生日。上命小部音聲。小部者，梨園法部所置，凡三十人，皆十五已下，於長生殿奏新曲。

唐袁郊甘澤謠亦云：「値梨園法部置小部音聲，凡三十餘人，皆十五以下」、新書禮樂志稱「帝幸驪山，楊貴妃生日，命小部張樂長生殿，因奏新曲」。此十六色或三十人中，據外傳，應有馬仙期方響，李龜年觱篥，張野狐箜篌，雷海青琵琶，賀懷智拍等。沈香亭與長生殿兩次盛集，千餘年來，因詩人、劇人，不斷加以歌詠與形象，遂覺聲聞無限，光景常新！然而終於是音樂演奏會，所謂「絲竹之戲」是也，略有歌唱而已，不但未演劇，且未見有舞蹈之記載，姑從擊磬一事看：元稹華原磬

曰：「玄宗愛樂愛新樂，梨園弟子承恩橫！」去聲。白居易華原磬曰：「梨園弟子調律呂，知有新聲不如古。」又：江南遇天寶樂叟曰：「白頭病叟泣且言：祿山未亂入梨園，能彈琵琶和法曲，多在華清隨至尊。」太眞外傳曰：「妃善擊磬，拊搏之音，泠泠然多新聲，雖太常、梨園之伎莫能及之。」所以表現梨園者，直接間接，無非音樂而已。明皇雜錄及唐詩紀事均載李龜年於祿山亂中奔於江潭，曾唱王維「紅豆生南國」詩。首章正名論「戲劇行動」，並說明龜年在玄宗前，曾作戲弄，乃其個人之多才多藝而已，當伊參加梨園「小部」中之本伎，則仍在吹觱篥耳。如陳鴻祖東城老父傳謂賈昌娶梨園弟子潘大同女，以歌舞幸於貴妃，是爲梨園弟子者乃大同，非其女也。其女誠擅歌舞，若大同之業，應仍在樂。段錄載「梨園駱供奉」善歌何滿子」，亦然，歌乃其個人之所擅耳。此種情形，已是宮中梨園之變，非禁苑梨園所有。正因其位在宮中，弟子俱屬「長入」之性質，始有機會於奏樂以外，兼逞歌唱或戲弄之能耳。考其時代，沉香亭與長生殿二事既皆以太眞妃爲中心人物，則皇帝梨園弟子之成立，宜爲天寶四載以後事。其早於女弟子之設在宜春北院，號爲梨花園者，爲期雖不久，而晚於開元二年之設禁苑梨園及內外教坊者，且三十餘年矣。至於地點，此種「梨園法部」或「小部音聲」，既須隨時在帝妃前承應，勢必長期留在宮中，不能遠居芳林門外。而冊府元龜謂：「以置院近於禁苑之梨園」，宋趙德麟侯鯖錄一從之，實皆可疑。上文引程氏雍錄，謂「開元二年置教坊於蓬萊宮，上自教法曲，謂之梨園弟子」，一若「梨園弟子」之組

織，卽在敎坊內，而時間亦同在開元二年者，亦有未合。

此輩梨園弟子之下場甚慘！安祿山事蹟下述天寶亂中云：

祿山尤致意於樂工，求訪頗切。不旬日間，獲梨園弟子數百人。羣賊乃相與大會於凝碧池，宴僞官數十人，陳御庫珍寶，羅列前後。樂旣作，梨園弟子皆不覺歔欷，相視泣下。羣賊露刃持滿以脅之，而悲不自勝。樂工雷海靑者，投樂器於地，西向慟哭。賊乃縛海靑於戲馬臺，支解以示樂人，聞之者無不傷痛！

段錄自序曰：「洎從離亂，禮寺隳頹，簨簴既移，警鼓莫辨。梨園弟子，半已奔亡；樂府歌章，咸皆喪墜。」蓋指是也。據新書二〇八李輔國傳：「太上皇居興慶宮，……梨園弟子日奏聲伎爲娛樂」，想亂後曾稍稍回復。梨園之正式廢除，在代宗時。唐會要三四曰：「大曆十四年五月，詔罷梨園伶使，及宮冗食三百餘人，留者隸太常。」顧宮中樂終不能輟，有非太常所能領者，於是變相之梨園，如宣徽院仙韶院等乃復產生。

至文宗時，宮內梨園之制久廢，惟禁苑梨園之制尙存。文宗頗重法曲，恢復霓裳羽衣曲等，實就禁苑梨園之樂工選習之，乃相沿而仍稱「法曲弟子」，頗易使人迷惘，宜加明辨。舊書十七下文宗紀，謂大和八年，「翰林院宴李仲言，賜法曲弟子二十人奏樂」。又謂開成二年，「宣徽院法曲樂官放歸」。三年，「改法曲爲『仙韶曲』，仍以伶官所處爲仙韶院」。新書四八百官志太樂署條注文同。

又一六九李訓傳，亦謂翰林院宴訓，「宣法曲弟子二十人就院奏法曲」。同卷王涯傳曰：「大和三年……取開元時雅樂，選樂童按之，名曰『雲韶樂』……獻於梨園亭，帝按之於會昌殿。」與上文引雜錄轉引長安志語合。同卷陳夷行傳又稱「仙韶院樂官尉遲璋」云云。足見此時對盛唐之法曲，已改稱「仙韶曲」，或「雲韶樂」；宮中梨園之名目已廢，先改稱宣徽院，繼改稱仙韶院；——宮中梨園之實際亦不存，因「法曲弟子」已並非皇帝之弟子，而爲一般博士之弟子。「法曲弟子」之大合樂既在禁苑梨園內之會昌殿舉行，則仙韶院祇有屬於禁苑梨園之系統下耳。——以上述宮中梨園之男子部。

梨園之女弟子數百人，居東宮宜春北院。雜錄曰「天寶中」，明皇雜錄亦曰「天寶中」，原文：「天寶中，上命宮中女子數百人，爲梨園弟子，皆居宜春北院。」其非天寶初可知。東宮在蓬萊宮之西南。宜春北院應在宜春院之北。宜春院中分子，乃宮女色藝之最高者！崔記所謂「十家」中之「內人」或「前頭人」也。崔記屢稱「兩院雜婦女」、「兩院婦女」、「兩院歌人」，當卽指宜春院與宜春北院。杜甫劍器行序：「自高頭宜春、梨園、二敎坊內人」，包含四機構：一宜春院，二宜春北院之梨園，三左敎坊，四右敎坊。其中各有所謂「內人」。「高頭」應卽下文所謂「前頭」。左右敎坊不應有內人。「二敎坊」疑是「內敎坊」之訛。太眞外傳曰：「上嘗夢十仙子，並夢龍女。又製凌波曲二曲，既成，遂賜宜春院及梨

園。」——此二條皆可以證宜春院與宜春北院之梨園，乃並立之二組織，不應混而爲一。徐松兩京城坊考列西京宮城圖，東宮內東北角有宜春北苑，其南則並列宜春宮在東。及宜秋宮。在西。宜春院稱宜春宮，又另有宜秋宮，皆未見於盛唐，疑是中唐以後之改制。盛唐所謂「宜春兩院」，斷指宜春院與北院言，不應牽涉宜秋。

此兩組織中，後一組織所居之房屋雖曰宜春北院，其人所有之身分却爲「梨園弟子」。唐人詩中，詠「女弟子」所在之梨園，甚至稱爲梨花園，應即指宜春北院。茲錄六條以見義：

梨園子弟散如煙，女樂餘姿映寒日！——杜甫劍器行。

明日梨花園裏見，先須逐得內家歌。——王建宮詞。

梨花園中册作妃，金雞帳下養爲兒。——白居易胡旋女。

樂府正聲三百首，梨園新入教青娥。——孟簡酬施先輩。

閑吹玉殿昭華管，醉折梨園縹蔕花。——杜牧出宮人。

雖然自小屬梨園，不識先皇玉殿門。還是當時歌舞曲，今來何處最承恩？——羅鄴宮中。

據白詩，楊太眞於結束女道士之身份後，曾先入宜春北院。旋就院中册爲貴妃，乃此院中一件大事！關於楊妃由壽王邸入內太眞宮，爲女道士，由女道士入宮，册爲妃，史料頗集於陳寅恪之元白詩箋證稿。陳氏但注意爲女道士

及册妃之時間，未及册妃之地點，未引白氏詩句。其時正在天寶四載，足證此項梨園之置，至遲不得後於此年。唐大詔令一三〇載：「開元二十八年十月，玄宗幸溫泉宮，使高力士取楊氏女於壽邸，命孫逖撰敕，度女道士，號太眞，住內太眞宮。」天寶四載、乙酉七月，「卽於鳳凰園册太眞宮女道士楊氏爲貴妃。」鳳凰園未知卽梨園否。王詩之「內家歌」，皆宜春院十家內人之歌，其伎色最高，故梨園女弟子取爲競爭標準。羅詩乃爲梨園女弟子中不得爲內人、終身未嘗承恩顧者而發。若許渾贈蕭鍊師詩序，謂「鍊師貞元初自梨園選爲內妓」，乃梨園得爲內人者之例。他如元稹何滿子歌「梨園弟子奏玄宗，一唱承恩羈網緩」；新書一三〇崔隱甫傳「梨園弟子胡雛善笛，有寵」，疑亦皆女弟子。此等入內之女伎，至唐末，雖梨園之制久廢，相沿仍稱「內弟子」。舊書二十上昭宗紀：「內弟子奏樂」，「內弟子送酒」，皆是。但已非皇帝之弟子，僅屬普通音聲博士之弟子而已。以言執掌，女弟子在盛唐時幾乎音樂與歌舞並重。上文已言，凡女樂之表現，皆自然趨於聲色之綜合，更萬難以純粹器樂爲限。其有別於男弟子，而與教坊內人爭「前頭」地位，終乃兼以歌舞相尚，蓋勢所必至也。——以上述宮內梨園之女子部。

總之：宮內梨園在「皇帝梨園弟子」之同一名義下，分男女兩組：男子組於梨園，不過取其空名而已，並未實有一園以處。目前材料限於此。女子組直以所居之宜春北院爲梨花園，名實兼至。在文

人詩人之筆下，不能處處覈實；凡詠及開天遺事中之伎藝者，不但於男女弟子每每混稱無別，卽於宜春院教坊範圍。與女梨園之同爲女伎，亦往往祇顧行文之便，而通其名物。其曰梨園者，可能爲教坊，曰教坊者，又可能爲梨園，不足悉依爲據也。更有原意本在渾括男女弟子而言，初未加以判別者，如趙嘏冷日過驪山云「霓裳一曲千門鎖，白盡梨園弟子頭」，則霓裳乃法曲，其樂在男弟子，而歌與舞又必在女弟子或內人。又如劉禹錫酬楊巨源云：「渤海歸人將集去，梨園弟子索詞來。」倘依上說，索詞無非爲歌，而歌以女伎爲多。但唐詩人之名叶，曾流入宮禁，充作樂府者，事例頗廣，具詳唐聲詩。其詩有歸梨園女弟子唱者，亦有歸教坊內人、宮人、或雜婦人唱者。故吾人於劉詩，得其大意也可，不必認爲其事果限於梨園弟子始有。唐詩紀事旣敍李龜年唱王維紅豆生南國」詩，又謂「春風明月苦相思」等篇，皆維所製，而梨園唱焉」。則亦不能必其仍爲龜年唱，可能爲女弟子唱耳。他如肅宗時蘇源明諫幸東京疏，陳十不可，其七曰：

自大河南北，盜爲盜境；淮東江西又修阻，王公已下，未給廩祿；將士糧賜，僅支日月。而中官冗食，不減往年，梨園、雜伎有處今日。陛下未得穆然高枕，用此奚爲！

疏見全唐文三七三，玆略參白帖六一。按此事若在天寶，梨園所掌除樂、歌、舞外，實無所謂「雜伎」；故應認蘇文乃指梨園與雜伎兩件並列之事，不然，卽此處「梨園」二字乃「教坊」二字之借用而已。

俟考。

（三）太常梨園——上文引冊府元龜五六九，敘玄宗選太常樂工子弟三百人，敎以絲竹之戲，爲梨園弟子，下文繼曰：

又有別教院，教供奉新曲。太常每凌晨，鼓笛亂發於大樂署。別教院廩食常千人。

——其中猶未見有「梨園」字樣也。唐會要三三「諸樂」條曰：

太常梨園別教院教法曲樂章等：王昭君樂一章，思歸樂一章，傾杯樂一章，破陣樂一章，聖明樂一章，五更轉樂一章，玉樹後庭花樂一章，泛龍舟樂一章，萬歲長生樂一章，飲酒樂一章，鬭百草樂一章，雲韶樂一章——十二章。

宋郭茂倩樂府詩集「近代曲辭」引論曰：

凡燕樂諸曲，始於至德貞觀，盛於開元天寶。其著錄者，十四調、二百二十二曲。又有梨園別教院法曲樂章十一曲，雲韶樂二十曲。

既皆曰梨園別敎院，足見「梨園」一詞，再度被借用以表示樂工機構，實際太常寺、大樂署內，亦並無其園。若其執掌，乃在供奉新曲，而以法曲爲範圍也。新書四八百官志，太樂署條，述音聲人習樂情形：凡學成較難之大部伎曲五十以上者，便任供奉；「長上及別敎未得十曲，給資三之一；

不成者，隸鼓吹署」。注文中列舉舞郎、散樂、仗內散樂、及音聲人之人數，於別教院獨未舉人數。據此，別教院地位實較低，凡未習得十曲者，與長上宿衛官名。同，皆領工資三分之一而已。學不成者，便降入鼓吹署，習粗伎。所謂「別教」，或對太樂署原有之音聲人而言，或對宮內梨園之集體而言。此院應成立於宮內皇帝梨園弟子之後。二者之業務爲教習法曲則同，其地點與人數則彼此不同；其亦限於男弟子，更無待言。會要所謂「十二章」，並非開天法曲之全部。然確係開天所有，未羼入後來之曲。樂府詩集將「雲韶樂」三字升爲樂之類名，擴爲二十曲，應爲文宗大和間所有，詳下文；若以屬開天，恐有誤。

（四）梨園新院——此名再見於段錄，而文字訛奪，不能詳其究竟。應是東都洛陽所有，不在長安。段錄原「熊羆部」曰：

樂具庫，在望仙門內之東壁。俗樂，古都屬梨園新院。（「梨」原訛作「樂」。）院在太常寺內之西北也。開元中，始別署左右教坊。上都在延政里，東都在明義里，以內官掌之。

又原「拍板」條曰：

古都樂工（原訛作「古樂工都」）計五千餘人。內一千五百人俗樂，係梨園新院。於此旋抽入教坊，計司每月請料。

陳書一八八「俗樂部」條曰：

唐俗樂部屬梨園新院，院在太常寺內之西壁。開元中，始別置左右教坊。上都在延政里，東都在明義里，以中官掌之。

段錄既曰「古都」，又曰「東都」，應是一義。「上都」則指西京長安。兩條皆謂梨園新院屬「古都」，其爲洛陽情形，明矣。東都亦有太常，有左右教坊，惟無梨園別教院，而有梨園新院。「新院」應仍對西京禁苑之梨園而言。兩條所述應皆天寶間事；前一條內敍「開元中」云云，應移在「樂具庫」云云之上。陳書不辨地點東西，不辨開天前後，渾謂唐俗樂部屬梨園新院，是其失也。陳書轉錄古籍，不求甚解，向例如此。惟坊本段錄曰「在太常寺內之西北」，而陳書則曰「在西壁」，宜較正確。上三條內所謂「俗樂」，應對雅樂而言，範圍甚廣，法曲其主要也。既曰「俗樂部」，有組織可知。人數千五百，相當於非俗樂部三之一強而已，與上都別敎院之爲千人者相埒。彼非俗樂部，何以多至三四千人？此一千五百人又如何分別部居？皆俟考。曾慥類說一六引段錄，又稱「開元中置左右敎坊，以內官掌之。又置樂官院」，爲今本段錄所無。所謂「樂官院」，未詳，不知即梨園新院否。

系統	名稱	地點	設置時期	性質	工伎性別	主業	兼業	人數	其他
教坊系統	內教坊	蓬萊宮側	始於高祖武德間,	始設樂婆,後專聲伎	男女	歌、舞、戲			開元二年重設,居新聲散樂倡優之伎
	雲韶院	宮內	武后時改內教坊爲此。	開元後降爲「宮人」。	女	歌、舞			開元後地位降低,補充隊舞之人數而已。
	宜春院	東宮內	玄宗開元二年	內人、前頭人	女	歌、舞、戲		數十家	色藝水準最高。
	右教坊	光宅坊	玄宗開元二年	新聲、散樂、倡優	男女	歌、舞、戲		散樂三百八十二人	多善歌。
	左教坊	延政坊	玄宗開元二年	新聲、散樂、倡優	男女	歌、舞、戲		散樂三百八十二人	多工舞。
	仗內教坊	元和前在宮平坊,後入左教坊	至遲玄宗開元初	在仗以內之樂人	男	樂		一千人	一稱「仗內散樂」,實際乃行進間奏樂,並無表演。
梨園	禁苑梨園:梨園亭	芳林門東北禁苑內	至遲中宗時	按樂,大合樂。	男	樂			內有廣場,兼作打毬、拔河等用。
	禁苑梨園:仙韶院		文宗大和間	伶官、樂童、舞童	男	樂、法曲			

系統	名稱	地點	時期	性質	男女	樂	歌舞	人數	附註
宮內梨園	梨園法部	蓬萊宮側	玄宗天寶初	皇帝梨園弟子	男	樂—法曲	歌	三百人	內別為「小部音聲」三十餘人；伎尤精者十六人。
宮內梨園	梨花園	東宮內之宜春北院	玄宗天寶間	皇帝梨園弟子	女	樂	歌、舞	數百人	所謂「搊彈家」或即屬此。
太常系統	太常梨園別教院	太常寺西壁	玄宗天寶間	教供奉新曲。	男	樂—法曲		一千人	
太常系統	梨園新院	洛陽東都太常寺		專司俗樂。	男	樂		一千五百人	由此選伎之優者入教坊。

上列唐代之四種梨園，禁苑者是實，餘皆假名。宜春北院者，又虛中有實，且為女伎，餘皆男伎。女梨園之業，實兼樂、歌、舞三者而有之，予當時及後世之印象均甚深。但離近代人意向中之所謂梨園則仍遠，因其業止於樂、歌、舞而已，終未嘗演戲耳。

於此須補充說明者，唐代京都伎樂機構，除民間情形應另詳外，有太常寺之大樂署、鼓吹署、教坊、梨園四部門，後二者屬宮庭，前二者屬政府。鼓吹署與本題無關，姑不論。其他名目雖多，應不出餘三部門之系統。如宜春院雲韶院屬教坊系統，仙韶院屬梨園系統。太常梨園別教院與梨園新院名目雖曰梨園，實際則屬太常。上文既已循其名目以入梨園考，於此不可不補申此義。太常、

鼓吹、與教坊三者，終唐之世不廢。若梨園，惟禁苑中所有，一貫無改。宮內梨園則與天寶相終始，壽命不過十餘年而已。太常因先有宮內梨園、訓練法曲，始設別教院與新院以廣之。宮內梨園既廢，關於後二機構者亦復寂然無聞，殆亦隨之而廢矣。仙韶之屬梨園系統，已詳上文；宜春雲韶之屬教坊，詳教坊記箋訂，不轉述。此外尚有所謂「樂營」者，乃地方上官樂與官妓之所集，與上列之三部門絕無關。其女妓於獻技之外，副業成分加多，性質亦異。樂營至宋更盛！程大昌演繁露六，因玄宗初年派左右驍衞將軍范安及爲教坊使，乃曰：「至今命伶魁爲『樂營將』者，此其始也。」如此以構成教坊與樂營之關係，實未確。近人仍有作同樣之誤會者，因著明唐代京都伎樂之各種部門，特附及之。

唐之梨園，被人誤解，自宋已然。惟宋人之誤祇在梨園、教坊、太常三者之執掌，彼此相混，與後世誤會梨園曾演戲者不同。如宋趙升朝野類要一「教坊」條，謂唐代胡樂並屬太常掌之，「明皇遂別置爲教坊。其女樂則爲梨園弟子也。自有教坊記所載」。按太常、梨園、教坊所掌之樂，均不僅胡樂。教坊之設置，亦非專爲與胡樂。梨園弟子並不以女弟子爲限。梨園事，教坊記又何從敍記？寥寥數語，錯誤孿出！

茲綜上述種種，列如上表，以資查考。教坊是唐代繼承宮戲之惟一機構，表內故詳其全部內

容；太常關係較少，除涉梨園名目者外，餘均未列，並非太常大樂署之內容僅此而已也。左右教坊之戲，百戲居多，戲劇較少；內教坊及宜春院之戲反之。

有關梨園之考訂，尚有三端補於此。

據江蘇省明清以來碑刻資料選集十五「民間戲曲類」，載碑文十九篇，於明清民間對於梨園之意識頗有表現，值得參考——

夫梨園之道，由來舊矣！自唐迄今，代代有之。不徒聲音笑貌之通肖，無非勸善行踈（？）之大者；故矜重於唐，而有「梨園三百」之稱。……——梨園公所永名碑記，乾隆元年，蘇州。

清孫星衍於嘉慶九年撰吳郡老郎廟之記有曰：

……余往來京師，見有老郎廟之神。相傳唐玄宗時，耿令公之子名光者，雅善霓裳羽衣曲舞，賜姓李氏；恩養宮中，教其子弟。光性嗜梨，故遍植梨樹，因名曰梨園。後代奉以為樂之祖師。蓋霓裳羽衣本為天樂；天樂總司，即南宮朱鳥二十八宿之翼宮第二十二星，老郎神殆權與於此歟？……

近人李尤白有文曰梨園考論，認為「唐代梨園是我國歷史上第一所藝術學院」，又謂梨園地址所在，後世有四種說法，已予考證，均不確，而斷定唐代梨園應在今之西安市、未央區、未央公社大白楊樹村一帶，即前人「梨園在光化門北」之說。此說見於清嘉慶間徐松著唐兩京城坊考「苑」條，

書中曾附有「三苑圖」，即唐代皇家苑囿地圖。李氏云：唐初，梨園祇是與棗園、桑園、桃園、櫻桃園並存的一個果木園，其中設有離宮別殿，酒亭球場，是供帝后、皇戚、貴臣宴飲游樂的場所。後經唐玄宗李隆基的大力倡導，梨園的性質起了變化，遂成爲唐代開元之後戲曲活動的中心，實際上成爲我國歷史上第一所綜合性的音樂、舞蹈、戲曲學院。李隆基自己擔任梨園的「崔公」（或稱崖公），相當於現在的校長、院長。崔公以下有編輯和樂營將（又稱魁伶）兩套人馬。前者的職責，類似現在的創作人員，但不固定，經常由李隆基指定當時的翰林學士或著名文人編撰節目。賀知章、李白等都曾爲梨園寫過上演節目，唐玄宗自己也爲梨園搞過創作。後者——樂營將，相當於現在的導演兼教師，負責培養、教導演員。玄宗時，李龜年、雷海青、公孫大娘等，都擔任過「樂營將」職務。他們不僅是才藝絕倫、譽滿朝野的藝人，也是誨人不倦的教師。如公孫大娘培養的弟子李十二娘，杜甫曾贊譽爲「臨穎美人在白帝，妙舞此曲神揚揚」。李隆基依靠這些傑出的創作人員和導演、教師，造就出一大批優秀的表演藝術家。梨園弟子分坐部、立部、小部和男部、女部。坐部是優秀演員，立部是一般演員，小部即兒童演出隊。此外，還設有舞部，又分文舞和健舞。像這樣編制龐大、規模宏偉，男女兼收的皇家音樂、舞蹈、戲曲學院，出現在一千二百多年前，不能不說是一個創舉。

五、附會玄宗莊宗諸說

唐戲雖不爲宋以後學人或文人所承認，對於唐戲，却有一種報本追遠之意識，潛在於近代優伶，與一般社會所有之戲劇觀念內。前節梨園考之前半所陳，宋以後人承用唐代之「梨園」二字，作爲優伶、或戲班、或戲業之代辭，卽一顯著之例也。唐梨園與戲劇雖無直接關係，但在音樂上却有顯著之間接關係。何況梨園女弟子不但作樂，且兼業歌舞，此項間接關係乃益深！從後世給予此二字之新意義看，卽知民間對於唐戲，確因追遠之故，未嘗忘情，更未嘗有唐戲尙非眞正戲劇之嫌，而加以輕視。（如「幼稚」、「頑要」等評。）若本節所舉梨園行祖師一種附會之說中，所謂「祖師」者，其時代不遠攀漢晉，不近附元明，而必須落在唐五代之玄宗與莊宗者，亦不能謂爲完全無故。此乃從民間一種自然醞釀與自然趨勢中長成之傳說，非有大力者設計爲之。亦不能指民間此種表現乃根於封建意識，專門崇拜帝王君主者，因帝王君主何代無之？奚必限於唐五代！而行業祖師之崇奉，向皆各行業自發自主之事耳。本章之有前節，旨在補正戲劇史家之失；有此節，則旨在保存優伶間之傳說，及有關之民間意識。近人張江裁燕歸來簃隨筆，載樊增祥撰梨園館楹聯，有曰：「舉世祀老郎神，僉曰似張道陵，似張元呆。其徒受帝王敎，不知是唐明皇，是唐莊宗。」正該括本書此節所論

之範圍，非常確切！趙月差撰聯，亦有「衣冠訛誕，優孟如聞。問玄宗莊宗：當年可拜偉奇祖？」等語。

以有關後世戲劇之說加之於唐人者，初不僅於玄宗莊宗爲然，要以二人所受者爲甚耳。例如劇場之跳加官一事，徐珂清稗類鈔曰：「院本始於金元，唱者在內，演者在外，與日本之演舊戲者相彷。今開幕之跳加官，卽其遺意。」參看本章十節論假官內容，引王芝祥語。而在葉德輝再和觀劇詩內，據湘戲傳說，則注意之方向不同，專求其所扮演之人物，以爲是唐之魏徵、或五代之馮道——

凡戲登場，先一人袍笏，緩步而出，謂之「跳加官」。湘俗諱會，過有任官入座，則出「加官」，不知其緣始。詢之老伶，云是唐魏徵丞相，又俗傳爲五代馮道。考張國賓合汗衫雜劇云「官上加官」之語，宋徽宗有「官上加官」畫軸，則「加官」之語，當起於南宋以前。

葉詩曰「一笑眞成長樂老，李郎送過又張郎」，用以嘲馮道，尚可如此措詞；若魏徵爲人之端嚴忠鯁，始終如一者，與「加官」之間，又將如何附會乎？其說旣出於湘中之老伶，足見由來已久。然究其極，終不過是附會而已，可以斷言。後人對前人之附會不得其解，則憑己意以再附會之，如葉詩是已。但凡此均未足以抵銷其選擇時代之意義，何以唐五代人如魏徵馮道者，乃獨合此項戲劇傳說之所託乎？當傳說最初之起，或亦有其選擇上之標準在，是宜注意者耳。

他如盛唐樂工雷海青，亦被附會爲梨園祖師，姑附記於此。福建的梨園戲文內，謂「梨園戲」

藝人所供奉者爲田都元帥。莆仙劇小紀云：「戲班所祀田公元帥爲雷海青。雷以琵琶擲安祿山，被殺。明皇回京，封爲梨園總管，命天下梨園祀之。曾顯聖於莆。旗上『雷』字被雲遮住，祇現『田』字，因稱『田公』。」凡此，京朝戲與地方戲中附會盛唐人愈多，附會盛唐事愈廣，愈足反映在我國戲劇史上，盛唐一代確有其潛在之地位，爲不可忽。吾人可一面用已知之實況，證明某某附會未嘗無因，而另一面則從附會範圍中，以探討若干未知之實況。——本書集中各方面附會之說，所以不厭求詳者，意固在此耳。

黃幡綽亦在梨園行所祀諸神之列。齊如山戲班云：「戲界對於發音之分析頗多，故特供音神牌位。」北京前門外，精忠廟、祖師殿附祀牌位，有鬼音沈古，鳥音薛譚，虎嘯秦靑，鳳鳴阮籍等，僅十位。（其中有葉法善，未云何音。）但據戲劇老輩云：「音神向有十二，不止十位。查祖師殿旁，尙有特設之兩小龕，一供黃幡綽，一供羅公遠。其牌位書『先師黃諱幡綽眞君』，……」合此二人，確得十二位，幡綽可能亦被祀爲音神也。」

優伶祀先之說，至早或有於明代。如元芝菴唱論所云，尙不過是「帝王知音律者五人：唐玄宗、後唐莊宗、南唐李後主、宋徽宗、金章宗」而已，不及戲劇。惟此說至遲要亦必有於明代，觀下文引湯顯祖文便知。因所祀何人，自始卽不明朗，雖在優伶間亦失眞傳，但存種種稱謂而已，於是諸

般附會之說乃得油然而興。其中要以指玄宗或莊宗者，比較有力，爰掇拾舊聞，勉成此節，續有資料，仍俟補充。劇學月刊二卷四期，戴蠡測梨園行的祖師究竟是誰一文，具說較詳。綜其要旨，但以旁觀地位，說明情況，示我國過去戲劇界推尊追遠之意識，頗在於唐五代而已，既非欲破除此項之附會，亦不在提倡此項之崇奉也。

明代以戲神爲清源師，第一傳說清源師乃灌口二郎神。湯顯祖宜黃縣戲神清源師廟記曰：

奇哉！清源師演古先神聖八能千唱之節，而爲此道。初止爨弄參鶻，後稍爲末泥、三姑旦等雜劇傳奇。……

予聞清源，西川灌口神也。爲人美好，以遊戲得道，流此教於人間。

爨弄參鶻，與末泥、三姑旦諸說，不知爲湯氏就所知古今戲劇脚色，代爲想當然，抑於宜黃縣戲神之資料中，確實所得如此。使後說果是，則此所謂戲神，直自唐五代優伶之充參鶻者起，即已加以奉祀，然乎？否乎？二郎神事蹟中，究不知有遊戲得道之經過否。「予聞」云云，並無依據，亦無理解，當屬附會耳。清初李漁比目魚傳奇「入班」齣之賓白中，仍認優伶之業爲「戲教」，而二郎神乃此教之宗主，顯沿明代之傳說也——

凡有一教，就有一教的宗主。二郎神是我做戲的祖宗。……我們這位先師，極是靈顯，又極是操切。不像儒釋道的教主，都有涵養，不記人的小過。……

至清乾隆間，此第一傳說似便結束，而有第二傳說起而代之，認梨園行之總祖師爲唐玄宗。乾隆刊本萬全玉匣記「一百二十行手藝祖師」曰：

> 唐明皇梨園祖師，南方翼宿星君。竇元帥、田元帥、勅封冲天風火院老郎祖師。淸音童子、鼓板郎君、三百公公、八百婆婆，吹打鼓樂、箏板、琵琶絃、一切響器祖師。
>
> 金花娘娘、三郎爺爺、神端公祖師、省山白眉、胭脂大王、御樂祖師。

此條中包含人神之名目繁多，不免重沓堆垜，雖無從爲之淸理，却有數點意義，可以體會者：明皇乃梨園祖師，與天上主俳優之翼星相應，必由天帝所勅封，爲戲劇、音樂、……一切之總祖師，一也。總祖師外，尚有戲劇音樂中各方面之分祖師，則老郎祖師、童子、郎君、公公、婆婆皆是，二也。次節似爲另一系統。「娘娘」、「爺爺」、「大王」、「祖師」等，不知是否與生、旦、淨、丑及場面等相配合而生者，三也。此中所舉各種樂器之祖師特別詳細，若結合前節所考梨園之本業原在音樂，而梨園樂工曾爲皇帝弟子之兩點以觀，則因此而尊玄宗爲總祖師，雖屬附會，並非無理由，四也。此第四層比較重要！故紀昀灤陽消夏錄曰：「百工伎藝各祠一祖。伶人祀明皇，以梨園子弟也。」許史曰：

> 蓋唐明皇者，乃戲曲歷史中之重要人物也。世俗相傳，謂梨園所祀之神卽唐明皇，亦報本追遠之意。蓋戲

曲雖不始於唐，而於唐爲盛。明皇時，尤極盛！故後代歌曲發源於此者甚多。

近人李鴻祺永康的民衆戲劇民衆教育第五卷第八期第七節：「民間傳說：中國戲劇起自唐明皇，所以每個戲班都供奉唐明皇雕像，很尊敬的供奉着，不斷的焚着香。」可參考。

慮論全用此說。循樂曲與梨園之線索，以肯定後世梨園祖師爲玄宗，於唐代情形，堪稱吻合。徐史一卷四章曰：

> 談戲者，每於伶人尊奉之老郎神，爲聚訟之的。或謂係玄宗，或以爲非玄宗。……玄宗於梨園弟子，多經親授。雖戲曲聲樂，非創始於玄宗，而以帝王之尊，提命優伶，則玄宗而外，尙不多見。在伶人固當以此爲榮，而「皇帝弟子」之號，尤足使伶人增無上光輝！玄宗之受伶人崇祀不絕，理固應爾也。

側重在「皇帝弟子」方面，推衍成說，仍不離樂曲關係，亦是。徐珂淸稗類鈔曰：

> 六朝以還，歌舞日盛，然與今劇爲不類。自唐有梨園之設，開元朝分太常俗樂，以左右教坊典之，乃爲今劇之鼻祖。伶人祀先，明皇是稱，固其宜也。

此說兼以唐之梨園與教坊二者爲基礎，進而確定今劇之鼻祖與伶人之祀先，較之前兩家說，允爲周匝，並足爲玉匣記何以列舉多種祖師之適當解釋，最可取。近人齊如山戲班一書，對於淸代戲班內所祀之神，列舉甚詳。有祖師爺、喜神、唐明皇、二郎神、音神五節，玆擇其有關玄宗者，略述

如次——

戲界所謂祖師爺，又名老郎神，其像白面無鬚，或以爲玄宗，或以爲莊宗。其實舊日並無此說，前後臺神龕所供之祖師，或各廟中祖師殿所供之祖師，匾額上皆書「翼宿星君」而已。戲界因「梨園」二字，誤認翼宿星君爲唐明皇耳。除祖師外，班中頗重喜神，即所用道具假娃娃也。何以重之？傳說甚多。如曰唐明皇之太子，曾放在後臺大衣箱內安睡，竟爾死去，封爲「大師哥」，亦曰「喜神」。

齊氏書內，有唐明皇專條曰：「班中所供之祖師，雖非唐明皇，但戲界對於唐明皇確極尊崇。因戲界現仍名曰『梨園行』，而梨園子弟始自明皇。且明皇爲歷朝提倡戲劇最有力之人，則其尊崇也，宜矣。……因其爲皇帝，使私人供之，未免媟瀆，故不敢直書銜名，祇名曰『祖師』而已。此係二十年前，聞諸老脚多人所言者，蓋與翼宿星君亦有誤會混合處矣。」

顧主張玄宗爲祖師，而不知有教坊關係，且不循樂曲、或弟子，乃至梨園之線索者，亦頗有人在。乾隆間有優人，本江南寒士，棄儒習優，襲用黃幡綽之名，名覺燥。並著書曰明心鑑，又稱梨園。凡古今有關戲劇者，書中都經考證，應爲我國最早之一部戲劇史。據蠡測梨園行的祖師究竟是誰一文所引梨園之言曰：

老郎神即唐明皇。逢梨園演戲，明皇亦扮演登場，掩其本來面目。惟串演之下，不便稱君臣，而又關於體

統，故尊爲「老郎」之稱。

唐代宮中，散樂俳優之戲屬於敎坊，而與梨園男女弟子皆無涉，乃肯定之事。今謂玄宗亦同莊宗之行躬親扮演，粉墨登場，未知作者究有實據否，因未見原書，無從斷定。主觀認爲其書在三百年前，容因出於優伶之手，立說難望典要，並無實據，不過附會而已。近人著作如徐史三卷三章，引申「皇帝梨園弟子」之義，亦持此說曰：

> 明皇貴妃，不時飲宴後宮，輒召諸子弟歌舞筵前。有時且自取樂器，身披舞衣，教諸子弟以歌舞。唐代戲劇之盛，明皇寵遇優伶之隆，古今罕有其匹矣！應受伶人之推戴與供奉者，宜也。是故崑、高、徽、漢、以及皮黃等班，莫不供奉玄宗爲梨園祖師也。

捨樂曲正訛之關係不用，而改從玄宗躬親披舞衣、敎歌舞之一點出發，何所依據，徐氏亦未詳。按玄宗兒童時曾舞長命女，已見三章蘭陵王節。全唐文九二七載天寶間道士元辨之謝表，謂玄宗曾親敎道士步虛及聲讚，講平上去入。若由此事以推，謂其並曾親披舞衫，以敎男女弟子歌舞，或亦可能。敎坊記敍開元十一年初練習聖壽樂舞情形，謂令諸女衣五方色衣以歌舞，宜春院女敎一日便能上場，惟「搊彈家」之諸女落後。至戲日，「上親加策勵曰：『好好作，莫辱沒三郎！』」曰「親加策勵」，雖尚不同於親加指授，但已說明玄宗對此等事極其耽玩，甚至經常出入諸女伎間，隨時

指點：前臺固要到，後臺亦要到；對演出固要欣賞，對旁觀練習亦感興趣，則去親加指授已不遠矣。有此諸據，明心鑑與徐史之說似非附會；設此等推想錯誤，徐史等立說依據原闕，則惟有仍認爲附會。近人黃裳舊戲新談云：

黃宗江賣藝人家，提到過丑角的來源，說是唐明皇在後宮演戲，因爲臣都不敢裝丑角，遂自鈎白鼻子。至今梨園行敬丑。

董每戡說丑相聲，亦謂「丑之所以有這末崇高的地位，……因唐玄宗曁後唐莊宗都扮演過丑，尊丑，卽以尊皇帝也」。董氏一若深信之者，與其中國戲劇簡史中對於唐代戲劇之看法並不協調。實則作爲附會之說固無傷，若深信其有，從而引申，尙是問題。例如本書設若依據類乎黃董二氏之言，便在四章論脚色中，確定唐戲有丑脚，或在七章列舉非優伶之演員中，就帝王項下，增錄玄宗其人，豈不嫌孟浪！編末附載三，黃幡綽傳說第十一條，引南詞敍錄，謂「淨，……優中最尊！其手皮帽，有兩手形，因明皇捧黃幡綽首而起」。謂黃演淨，較之謂玄宗演丑爲合理。因黃原長於參軍戲，參軍可以視同後世之淨也。謂明代之淨所戴手皮帽形，起於玄宗曾捧黃首，是對玄宗之又一附會耳，爰附於此。

黃幡綽傳說末條，列明末淸初人所作磨塵鑑傳奇中廿六齣之大略。其末齣「酬功」，謂玄宗自

蜀返長安後，便復位賞功。黃旛綽借淸音童子執板郎君之鬼魂來朝。玄宗因命各地建老郎庵，塑三人像，永享香火。據此，老郎乃黃旛綽受玄宗之封。淸音童子應卽雷海靑，執板郎君或賀懷智之流。略見前節所述小部音聲，及凝碧池一役情形。雖與上項附會之說不符，而老郎、童子、郎君三名目，與玉匣記之所載，頗相應合。並愈足證玉匣記謂「唐明皇黎園祖師」，乃總祖師，而老郎、童子、郎君等，乃分祖師也。玉匣記之內容，可能明代已有，磨塵鑑在後，故附會其說。設照一般看法，以老郎指玄宗，便於二書均有未合矣。

以上述附會玄宗爲黎園祖師，爲老郎神，爲丑脚，爲捧黃旛綽首，流傳幘式，爲披舞衫，敎歌舞，共五事。編後附載黃旛綽傳說(一二)「二、戲格」注文，謂鈕少雅等編南曲九宮正始，託稱依據玄宗手編之歌樓格，亦附會之一。參看前文五章伎藝歌唱末。至附會非宗者，爲老郎神，爲丑脚，爲執榼瓜，爲興脚色名目，爲流傳鞋飾，亦五事。淸楊懋建京塵雜錄曰：

伶人所祀之神，笠翁十種曲比目魚傳奇但稱爲二郎神，而不知其名。……按灌口二郎神爲天帝貴戚。元人作西遊記，盛稱二郎神靈異，非伶人所祀也。伶人所祀，乃老郎神。安次香曰：「伶人所祀神，乃後唐莊宗，非明皇也。」次香嘗聞之宋碧筠。然亦但以新五代史有伶官傳，故臆度當然，實亦未有確據。余每入伶人家，諦視其所祀老郎神像，皆高僅尺許，作白晳小兒狀貌，黃袍被體，祀之最虔！其拈香必以丑脚，

云昔莊宗與諸伶官串戲，自爲丑脚，故至今丑脚最貴！……然老郎神爲何人，卒無定論。余嘗見伶人家堂，有書「祖師九天翼宿星君神位」者，問之，不能言其故。

是伶人相傳，確有所祀。若寫爲翼宿之神位，尙不難得解。至塑作白皙之小兒，便無定準，聽人附會：呼之以玄則爲玄，呼之以莊則爲莊。二說都起於淸初，前所未有也。宋時已有同一故事而兼屬玄莊兩面者，見附載唐優語「梧桐打不出」條，可參考。上文引徐史，崑、高、徽、漢、皮黃等班，皆奉玄宗爲梨園祖師之說，其後徐氏又有說曰：

至有傳爲後唐莊宗者，亦有理由在焉。緣莊宗……性亦嗜劇，精於音律，寵倖俳優。李天下時與聯袂歌舞。在位僅四年，而伶人郭從謙謀反，竟中流矢以死。後世優人悲之，因爲設像奉祀，藉代郭伶表示懺悔之意焉

「悲之」與「懺悔」云云，皆徐氏在莊宗之題目下，代優人設想如此，無從證爲優人之原意。惟李天下躬親演戲，乃確鑿有據之事，如前章服飾節所引「御用巾裹」等說，皆是。而徐氏反不信，降爲聯袂歌舞。是太過於玄，又不及於莊，何其戾耶！京塵雜錄內之莊宗扮丑說，應即上文引董氏說丑相聲云云之所本。雜錄曰：「云昔莊宗與諸伶官串戲，自爲丑脚。」若追問：究竟是何人所云？便渺茫矣。

徐渭南詞敍錄謂宋雜劇脚色之末，手執榼瓜，乃「起於後唐莊宗」，詳四章參軍蒼鶻節。未明所本，

或亦去附會不遠。祝允明猥談謂「生、淨、丑、末等名，有謂反其事而稱者，又或託之於唐莊宗，皆謬言也」！究竟如何託法，雖曰「謬言」，亦宜傳之，惜祝氏未詳，今乃不復得聞。青木史王古魯注曰：「按其說未見。」焦循劇說一據陸游說，謂「紅粧飾帶，始唐莊宗，施之優人」。上文六章服飾節已引。——類此附會之說愈多，愈足反映莊宗時優戲制度，必然空前盛大！已非玄宗時所能比。凡此諸說，宜廣事收集，分別檢討，而善爲運用，可以補充正面紀載之闕失。

檢點資料，本節尚有可補充者如下——

(一)以老郎神指玄宗——新戲曲二卷一期一九五一年五月及四期，分載馬彥祥釋老郎及王利器關於老郎的研究二文，內容有爲前文所未載者，擇其有關玄宗、莊宗及雷海青之說，補錄於此。

清黃幡綽撰之梨園原，有嘉慶二十四年惕庵居士序。頃已公布於世，內有「老郎神」一條云：

老郎神即唐明皇。逢梨園演戲，明皇亦扮演登場，掩其本來面目。惟串演之下，不便稱君臣，而又關於體統，故尊爲「老郎」之稱。今有唐帽，謂之「老郎盔」，即此義也。戲中所抱小娃，謂之「喜神」，取其善而利於技，非即老郎。今人供翼宿星君爲老郎，其義未詳。

曰梨園演戲，曰明皇扮演，均想當然之說，曰「唐帽」，亦難據。清初人早作如此附會，竟絲毫不疑，殊出意外。道光間顧鐵卿清嘉錄七「青龍戲」條注云：

案錢元思吳門補乘：老郎廟在鎭撫司前，梨園弟子祀之。其神白面少年，相傳爲明皇，因明皇與梨園也。……介修劉澄齋觀察有老郎廟詩，亦作唐明皇。有句云：「梨園十部調笙簧，路人走看賽老郎。老郎之神是何許？乃云李氏六葉天子唐明皇！」

淸道光間金連凱靈臺小補云：

……唐明皇以「梨園弟子」爲美談，楊貴妃即自縊於梨花樹下。翹首蒼天，天道好還，甚可畏也！……至劍閣聞鈴，尙作雨淋鈴之曲，異哉唐皇！眞荒唐也。當時正値流離顚沛，臥薪嘗膽之際，尙有何心情，苦苦不忘音律？無怪乎身後爲梨園所奉也。……彼唐明皇因梨園而傾國，至今梨園仍奉祀爲師，是始終不知其非，總未能覺悟也。……

又三郎讚云：

三郎三郎太瑯璫！三郎三郎太顚狂！邪僻奸淫汝作倆，陷盡後世好兒郎！三郎，三郎，罪孽難當！」

均因明皇爲梨園所奉而發。

（二）相公廟內祀雷海青——淸俞樾茶香室叢鈔五「田相公」條云：

國朝汪鵬袖海編云：「習梨園者，共構相公廟，自閩人始。舊說爲雷海青而祀，去「雨」存「田」，稱「田相公」。此雖不可考，然以海青之忠，廟食固宜，伶人祀之亦未謬。若祀老郎神者，以老郎爲唐明皇，實爲輕褻，甚

所不取。

按「田相公」與「自閩人始」說，與今日福建梨園戲演員曾供「田都元帥」說見本節前文正相符合，其確可知。俞氏「輕褻」之見，無非封建頭腦。

(三)老郎神指莊宗——至於附會老郎爲莊宗者，清平步青霞外攟屑一〇引寄蝸殘贅一三：「吳中老郎廟，梨園子弟祀之，相傳爲唐明皇，或云後唐莊宗。」清嘉錄「青龍戲」條注，謂王文治亦主張如此，其題老郎畫贊曰：「人言天寶，我言同光。」卻不具理由，想王氏自有見解，而今未詳耳。馬氏謂「說老郎是唐明皇的比較普通」。舉二原因曰：明皇愛好音樂，設過梨園；一般老郎神服裝乃頭戴王帽，身穿黃袍，作帝王扮相。按除設梨園外，餘說在莊宗何嘗不然！而梨園固與演戲無涉，已如前書所考；若莊宗之躬預優伶，粉墨登場，則爲信史，宜乎同一附會，而曰「人言天寶，我言同光」也。不知王文治等原意果如此否？

寄蝸殘贅謂顓頊之子名老郎，聲如鐘磬，爲音樂之所自始，見山海經，今戲神老郎，殆即其人云云。平步青同意汪鵬說，以爲不可褻瀆李隆基，祇有信山海經。其實李三郎豁達風流，李天下更輕脫無忌，後人有此種尊崇，安見其褻？在此事中，民間之心理固較文人之心理爲現實矣。

(四)其他附會——江蘇省明清以來碑刻資料選集十五「民間戲曲、彈詞類」所載碑文內，有關老

郎神之內容者尚有數說如下——

(甲)……蘇之以伶爲業者，舊有廟，以祀司樂之神，相沿曰「老郎神」。其名不知何所出；其塑像服飾亦不典。近適有重修之役，予爲易其祀曰「翼宿之神」。星之精各有所司，而翼，天之樂府也。諸雜祀皆於其始作之人，以云報也。……然而記之聖賢則已貶，炫之名位則已誣，必指其人以實之，則已鑿。鈞天有樂，翼實尸之。通之於精靈，推之於本始，兵家祭蚩尤、文章家祭文昌，馬祭天駟，車祭軫，蠶祭房，此物此志也。——□德撰翼宿神祠碑記，乾隆四十八年，蘇州。

(乙)……淸音、梨園、合立公所，供奉老郎神像。……——蘇州織造府禁止老郎君廟管事人徇私弊混碑，道光二十七年，蘇州。

(丙)……吳境鎮撫司前地方，向有老郎祖師神廟。……——梨園公所蘇州府正堂碑記，道光二十八年，蘇州。

附載

一、唐優語　原四十二則，錄三十六則。

優語以在紀事之中確曾見語者爲限。凡雖知有語而未見，祇見其事者，不錄。五代同。古優語流傳極少！所傳者縱然無關規諷，亦可窺見其人之生活與意識，足爲研究古優之助。故此處所錄，尺度較寬。其事不必以奏伎爲限，日常生活亦有；其態不必以滑稽爲限，莊言正色亦有；其義不必以諷喻爲限，或婉陳、或直率者亦有；其辭不必以說話爲限，或題詠、或歌辭亦有。各篇文字，分用所引書之原文，未加轉述或改變，故文筆不統一。惟繁文無關者，已酌予刪節。

剖心以明　武后長壽二年，安金藏語。

安金藏，京兆長安人，在太常工籍。睿宗爲皇嗣，中略。惟工優給使得進。俄有誣皇嗣異謀者，武后詔來俊臣問狀。左右畏慘楚，欲引服。金藏大呼曰：「公不信我言，請剖心，以明皇嗣不反也！」

引佩刀，自剸腹中，腸出被地，眩而仆。中略。朝廷士大夫翕然稱其誼，自以爲弗及也。新書一九一。

通鑑二〇五武后長壽二年一月：「有告皇嗣潛有異謀者，太后命來俊臣鞫其左右。左右不勝楚毒，皆欲自誣。太常工人京兆安金藏大呼謂俊臣曰：『公既不信金藏之言，請剖心，以明皇嗣不反！』即引佩刀自剖其胸，五藏皆出，流血被地。太后聞之，令轝入宮中，使醫內五藏，以桑皮線縫之，傅以藥，經宿始蘇。太后親臨視之，歎曰：『吾有子不能自明，使汝至此！』即命俊臣停推，睿宗由是得免。」

全唐文二三三載玄宗追封安金藏代國公制：「義不辭難，忠爲全德，保祐君主，安固邦家，則必荷寵光之休，膺土宇之錫。安金藏忠義奉國，精誠事君。往屬酷吏肆凶，潛行謀搆，當疑懼之際，激忠烈之誠，突刃剖心，保明先聖，見危授命，沮奸邪之慝；轉禍存福，獲明夷之貞。雖明玉銜珠，已備於休命，而疇庸疏爵，未洽於殊榮。宜錫寵於珪組，兼勒銘於金石！」

冷熱相激 唐初，伶人語。

尙書郎自兩漢已後，妙選其人；唐武德貞觀以來，尤重其職。吏兵部爲前行，最爲要據。自後行改入，皆爲美選。考功員外專掌試貢舉人，員外郎之最望者。司門、都管、屯田、虞、水、膳部主客，皆在後行，閒簡無事。時人語曰：「司門水部，入省不數。」角觝之戲，有假作吏部令史，

與水部令史相逢，忽然俱倒。良久起云：「冷熱相激！遂成此疾。」唐侯白啓顏錄。

宋錢易南部新書丁載此，語同，惟「水部令史」作「虞部令史」。按此事可能原爲參軍戲，戲中假爲相逢俱倒，並非眞角觝內弄假官戲。

怕婦大好 中宗時，優人語。

中宗朝，御史大夫裴談，奉釋氏。妻悍妒，談畏之如嚴君。中略。時韋庶人頗襲武氏之風軌，中宗漸畏之。內宴，唱迴波詞，有優人詞曰：「迴波爾時栲栳，怕婦也是大好！外邊衹有裴談，內裏無過李老！」韋后意色自得，以束帛賜之。唐孟棨本事詩。

奉相公處分 玄宗時優人語，已見上文三章科白塡諸劇(一)「繫囚出魃」。

內財吉 玄宗開元中，黃幡綽語。

開元中，上與內臣作曆日令。高力士挾大戚，置黃幡綽口中，曰：「塞穴吉！」幡綽遽取上前叵羅，內靴中，走下，曰：「內財吉！」上歡甚，即賜之。宋王讜唐語林五。

「內財吉」，謂納取財物吉也。

泰山之力 玄宗時，黃幡綽語。

明皇封禪泰山，張說爲封禪使。說女壻鄭鎰，本九品官。舊例：封禪後，自三公以下，皆遷轉一級；惟鄭鎰因說，驟遷五品，兼賜緋服。因大脯次，玄宗見鎰官位騰躍，怪而問之，鎰無詞以對。黃幡綽曰：「此乃泰山之力也！」唐段成式酉陽雜俎前集十二。宋王楙野客叢書：「今人呼丈人爲泰山，或者爲泰山有丈人峰，故云。據雜俎載……與前說不同。」

阿姑阿妹 玄宗時，黃幡綽語。

於是內妓與兩院歌人，更代上舞臺歌唱。內妓歌，則黃幡綽贊揚之；兩院人歌，則幡綽輒訾詬之。有肥大年長者，即呼爲「屈突于阿姑」；貌稍胡者，即云「康大賓阿妹」。隨名類之，僄弄百端。崔記。

唐初有屈突蓋爲長安令，性方嚴。時爲語曰：「寧食三斗艾，不見屈突蓋。」隋書崔弘度傳已載其語。「于」或爲「蓋」音之轉。康大賓或即康待賓。新書玄宗紀：「開元九年四月，蘭池胡康待賓寇邊。八月，胡康願子寇邊。」

丞相善馬經 玄宗時，黃幡綽語。

上好馬，擊毬。內廐所飼者，意猶未甚適。會黃幡綽戲語相解，因曰：「吾欲良馬久之，而誰能通於馬經者？」幡綽奏曰：「臣能知之。」且曰：「今三丞相悉善馬經。」上曰：「吾與三丞相語政事之外，悉究其旁學，不聞有通馬經者。爾焉得之？」幡綽曰：「臣日日沙堤上，見丞相所乘馬，皆良馬也！以是知必通馬經。」上因大笑而語他。唐李濬松窗雜錄。按黃語實譏丞相侈忞。

口眼俱飽 玄宗時，黃幡綽語。

玄宗嘗三殿打毬，榮王墮馬，悶絕。黃幡綽奏曰：「大家年幾不爲小，聖體又重。倘馬力既極，以至顚躓，天下何望！何不看女壻等與諸色人爲之？如人對食盤：口眼俱飽，此爲樂耳！傍觀大家忙遽，何暇知樂！」上曰：「爾言大有理！後當不復自爲也。」宋王讜唐語林五。天寶四載閻寬溫湯御毬賦，末云「憑覽則至樂，躬親則非便」，卽此意。

一轉入流　玄宗時，黃旛綽語。

上又嘗登苑北樓，望渭水。見一醉人，臨水臥。問左右是何人，左右不知，將遣使問之。旛綽曰：「是年滿令史。」上問曰：「汝何以知？」對曰：「更一轉，入流！」上笑而止。唐趙璘因話錄四。

唐語林五引此，並云：「或曰：鄭滁州臚於曲江，見令史醉臥池岸，云『更一轉入流』。」足見此亦可能爲鄭語，說者歸之旛綽耳。

賜緋毛魚袋　玄宗時，黃旛綽語。

黃旛綽滑稽不窮，嘗爲戲，上悅，假以緋衣。忽一日，佩一兔尾，上怪問。答曰：「賜緋毛魚袋！」上謂曰：「魚袋，本朝官入閤合符，方佩之，不爲汝惜。」竟不賜。唐李濬松窗雜錄。

依原文，謂旛綽希求魚袋，乃索然無味。應解爲旛綽嘲魚袋之濫施，等於兔尾耳，不足榮。玄宗曾有兩詔禁濫借魚袋，有：詔禁僭用服色，見全唐文二六、二七等卷。借用之風，尤以武人爲甚，詔中曾斥借緋不還者曰：「曾無愧恥！」其事可知，足爲此說之據。

宋陳叔方潁川語小卷下：「腰帶下垂，義取於順，唐制謂之『鉈尾』，字從『金』從『它』。小說云：黃旛

綽以伶官無魚袋，插獺尾於腰，謂明皇曰：『賜緋毛魚袋。』或者不知『鉈尾』所出，遂指曰『獺尾』，非也。」

宋馬永卿嬾眞子一：「今之魚袋，乃古之魚符也。必以魚者，蓋分左右，可以合符，而唐人用袋盛此魚，今人乃以魚爲袋之飾，非古制也。唐車服志曰：『隨身魚符，左二右一，左者進內，右者隨身，皆盛以袋，三品以上飾以金，五品以上飾以銀。』景雲中詔：衣紫者以金飾之，衣緋者以銀飾之，謂之章服。』蓋有據也。」

噴帝　玄宗時，黃幡綽語。

玄宗於諸昆季友愛彌篤，呼寧王爲「大哥」，每與諸王同食。因食之次，寧王錯喉，噴上髭，王驚慚不遑。上顧其悚悚，欲安之。黃幡綽曰：「不是錯喉。」上曰：「何也？」對曰：「是噴帝！」上大悅。唐李德裕次柳氏舊聞。

因話錄四：「上又與諸王會食，寧王對御座，歕一口飯，直及龍顏。上曰：『寧哥何故錯喉？』幡綽曰：『此非錯喉，是歕帝！』」並注曰：「幡綽優人，假戲謔之言警悟時主，解紛救禍之事甚衆，眞滑稽之雄！」

太平廣記二五〇載此事，謂出松窗雜錄及因話錄。

自家兒得人憐　玄宗時，黃幡綽語。

玄宗問黃幡綽：「是勿兒得人憐？」注：「是勿兒，猶言何兒也。」對曰：「自家兒得人憐！」注：「時楊貴妃寵傾中宮，號祿山爲子。肅宗在春宮，常危懼。上聞幡綽言，俛首久之。」唐趙璘因話錄四。

猢猻似文樹　玄宗時，黃幡綽語。

安西牙將劉文樹口辨，善奏對，明皇每嘉之。文樹髭生頷下，貌類猴，上令黃幡綽嘲之。文樹切惡猿猴之號，乃密賂幡綽不言，幡綽許。而進嘲云：「可憐好個劉文樹，髭鬚共頦頤別住。文樹面孔不似猢猻，猢猻面孔強似文樹。」上知其遺賂，大笑。唐鄭綮開天傳信記。

宋羅燁醉翁談錄二載此，嘲語作：「可憐好文樹！髭鬚共頦頤一處。文樹面孔不似胡孫，胡孫面孔酷似文樹！」

有耳道　玄宗時，黃幡綽語。

拍板本無譜，明皇遣黃幡綽造譜，乃於紙上畫一耳進之。上問其故，對：「但有耳道，則無失

節奏也。」唐段安節樂府雜錄。

清洪昇長生殿劇「偷曲」齣，謂「黃家幡綽板尤精」，本此。

近人馮沅君古優解引此條，於「有耳道」作「但能聽聽」，諷喻之意乃益著，惟未知何本。

奉勑豎金雞 玄宗時，黃幡綽語。

黃幡綽亦知音。上嘗使人召之，不時至。上怒，絡繹遣使尋捕。綽既至，及殿側，聞上理鼓，固止謁者，不令報。俄頃，上又問：「侍官奴來未？」綽又止之。曲罷後，改奏一曲。纔三數十聲，綽即走入。上問：「何處去來？」綽曰：「有親故遠適，送至郊外。」上頷之。鼓畢，上謂曰：「賴稍遲。我向來怒時至，必撾焉！適方思之：長入供奉已五十餘日，暫一日出外，不可不放他東西過往。」綽拜謝訖。內官有相偶語而笑者，上詰之。具言綽尋至，聽鼓聲，候時以入。上問焉。綽語其方怒及解怒之際，皆無少差。上奇之，復厲聲謂曰：「我心脾肉骨下事，安有侍官奴，聞鼓能料之耶？今且謂我何如？」綽走下階，面北，鞠躬，大聲曰：「奉勑：豎金雞！」上大笑而止。唐南卓羯鼓錄。

出手不得　玄宗時，黃幡綽語。

安祿山之叛也，玄宗忽遽播遷於蜀，百官與諸司多不知之。有陷在賊中者，爲祿山所脅從，而黃幡綽同在其數。幡綽亦得出入左右。及收復，賊黨就擒，幡綽被拘至行在。上素憐其敏捷，釋之。有於上前曰：「黃幡綽在賊中，與大逆圓夢，皆順其情，而忘陛下積年之恩寵。祿山夢見衣袖長，忽至階下，幡綽曰：『當垂衣而治之。』祿山夢見殿前槅子倒，幡綽曰：『革故從新。』推之，多此類也。」幡綽曰：「臣實不知陛下大駕蒙塵赴蜀。既陷在賊中，寧不苟悅其心，以脫一時之命！今日得再見天顏，以與大逆圓夢，必知其不可也！」上曰：「何以知之？」對曰：「逆賊夢衣袖長，是出手不得也；又夢槅子倒者，是胡不得也。以此臣故先知之。」上大笑而止。唐李德裕次柳氏舊聞。

明皇十七事語同。

阿與我死也　玄宗天寶間，李龜年語。

李林甫爲相，朝廷莫敢抗禮。祿山承恩深，入謁，不甚磬折。林甫命王鉷，鉷趨拜，謹甚。祿山悚息，腰漸曲。每與語，皆揣知其情，而先言之；祿山以爲神明！每見林甫，雖盛冬，亦汗洽。

林甫接以溫言，中書廳引坐，以己披袍覆之，祿山欣荷，無所隱，呼爲「十郎」。駱谷奏事，劉駱谷每代祿山奏事。先問：「十郎何言？」有好言，則喜躍；若但言：「大夫祿山時加大夫。須好檢校！」則反手據牀曰：「阿與我死也！」李龜年嘗斆其說，玄宗以爲笑樂。舊書二〇〇上。

新書二二五上安祿山傳：「林甫以宰相貴甚！羣臣無敢鈞禮。惟祿山倚恩，入謁，倨。林甫欲諷寤之，使與王鉷偕。鉷亦位大夫。林甫見鉷，鉷趨拜卑約。祿山惕然，不覺自磬折。林甫與語，揣其意，迎剖其端，祿山大駭，以爲神！每見，雖盛寒，必流汗。林甫稍厚之，引至中書，覆以己袍。祿山德林甫，呼『十郎』。駱谷每奏事還，先問：『十郎何如？』有好言，輒喜；若謂：『大夫好檢校！』則反手據牀曰：『我且死！』優人李龜年爲帝學之，帝以爲樂。」

逸史云：「安祿山謂術士曰：『我對天子，亦不恐懼，唯見李相公，則汗浹懷。』」李林甫外傳語略同。

通鑑二一六，天寶十載：「祿山與王鉷，俱爲大夫。鉷權任亞於李林甫。祿山見林甫，禮貌頗倨。林甫佯以他事召王大夫。鉷至，趨拜甚謹，祿山不覺自失，容貌益恭。林甫與祿山語，每揣知其情，先言之，祿山驚服。祿山於公卿，皆慢侮之，獨憚林甫。每見，雖盛冬，常汗沾衣。林甫乃引與坐於中書廳，撫以溫言，自解披袍以覆之。祿山忻荷，言無不盡。謂林甫爲『十郎』。既歸范陽，劉駱谷每自長安來，必問：『十郎何言？』得美言則喜；或但云：『語安大夫，須好檢校！』輒反手據牀曰：『噫嘻！我死矣！』」

按此事可能已演爲優戲，此語乃說白，詳首章正名。通鑑改祿山口語爲文言，未免點金成鐵；又略李龜年之伎不提，失之尤多。

張鷟朝野僉載謂周滄州南皮縣丞郭務靜犯姦，被鞭，口稱「忍痛不得」，口唱「阿瘖瘖，靜不被打，阿瘖瘖！」「阿與」猶「阿喲」、「阿又章」，驚痛聲。元李京雲南志略：「男女文身，……赤白土敷面，綵繒束髮，衣赤黑衣，躡繡履，帶鏡，呼痛之聲曰：『阿也章』，絕似中國優人。」元時優人如此。

未奏郎知　玄宗時，許小客語。

玄宗宴蕃客，唐崇勾當音聲，先述國家盛德，次序朝廷歡娛，又贊揚四方慕義，言甚明辨，上極歡！崇因長入人許小客求教坊判官，久之，未敢奏。一日，過崇曰：「今日崖公甚蜆斗，欲爲弟奏請，沉吟未敢。」崇謂小客有所欲，乃贈絹兩束。後數日，上憑小客肩，行永巷中。小客曰：「臣請奏事。」上乃推去之，問曰：「何事？」對曰：「臣所奏，坊中事耳。」小客方言唐崇，上遽曰：「欲得教坊判官也。」小客蹈舞曰：「眞聖明！未奏郎知。」上曰：「前宴蕃客日，崇辭氣分明，我固賞之。判官何慮不得！汝出，報令明日玄武門來。」小客歸以語崇，崇蹈舞歡躍。上密勅北軍曰：「唐崇來，可馳馬踐殺之！」明日，不果殺，乃勅教坊使范安及曰：「唐崇何等！敢干請小客奏事！

可決杖，遞出五百里外！小客更不須令來！」散樂呼天子爲「崖公」，以歡喜爲「蜆斗」，以每日在至尊左右爲「長入」。宋王讜唐語林一。

此條可能爲崔記軼文。散樂何以獨有「崖公」「蜆斗」諸辭？疑皆戲中俳辭。小客屬教坊，應爲優人。

桔槔打不出 玄宗時，伶人語。

明皇時，番胡入見，伶人譏其貌，不能堪，相與泣訴於上前。伶曰：「官家未信。此等淚，桔槔打不出！」宋沈作喆寓簡十。

按陶岳五代史補，敘下列「鼻孔大、眼睛深」條之後，接曰：「衆（指莊宗左右番部侍衛。）皆切齒，相與訴於莊宗，其間亦有言發而泣下者。莊宗不悅，召新磨責之曰：『吾軍出入番部，天下孰不知！汝未嘗爲我避諱，更辱罵之，使各乖泣告朕，何也？』新磨即正色曰：『陛下安矣！此等淚，便用桔槔子打，亦不出，豈能見之也！』莊宗素好俳，不覺大笑。」與沈氏說同，未知孰是。

三郎郎當 肅宗至德元載，伶人語。

明皇自獨還，以駝馬載珍玩自隨。明皇聞駝馬所帶鈴聲，謂黃幡綽曰：「鈴聲頗似人言語，」

幡綽對曰：「似言『三郎郎當！三郎郎當！』」明皇笑且愧之。唐鄭綮開天傳信記。

按據上文「圓夢」條，知黃幡綽並未入蜀。語應是優語，惟出於他優耳，故仍見於此。清褚人穫堅瓠二集三及潘永因宋稗類鈔二六等，並載。宋王灼碧雞漫志：「世傳明皇宿上亭，雨中聞牛鐸聲，悵然而起。問黃幡綽：『鈴作何語？』曰：『謂陛下特郎當！』『特郎當』，俗稱不整治也。明皇一笑，遂作此曲。」（指雨淋鈴。）

祿命俱盡　肅宗上元二年，伶人語。

其夜，思明夢而驚悟，據牀惆悵。每好伶人，寢食置左右；以其殘忍，皆恨之。及此，問其故，曰：「吾向夢見水中沙上，羣鹿渡水而至，鹿死水乾！」言畢如廁。伶人相謂曰：「鹿者，祿也；水者，命也。胡祿命俱盡矣！」舊書二〇〇上史思明傳。

新書史思明傳曰：「思明愛優諢，寢食常在側。優者以其忍，恨之。是夜，思明寤，據牀叱咤。優問故，答曰：『我夢羣鹿度水，鹿死而水乾，云何？』俄如圊，優相謂曰：『胡命盡乎？』」

旱稅　德宗貞元二十年，成輔端語。已見上文三章十一節。

見屈原　敬宗時，高崔嵬語。

敬宗時，高崔嵬喜弄癡大。帝令給使捺頭向水下。良久，出，而笑之。帝問，曰：「見屈原云：『我逢楚懷王，無道，乃沈汨羅水；汝逢聖明主，何爲來？』」帝大笑，賜物百段。唐無名氏朝野僉載補六。

唐高擇羣居解頤「見屈原」條云：「散樂老崔嵬，善弄癡大。帝令給事捺頭向水下，良久。帝問之，曰：『見屈原云：我逢楚懷王，乃沈汨羅水；汝逢聖明君，何爲亦來此？』帝大笑，賜物百段。」太平廣記二四九引朝野僉載，作「唐散樂高崔嵬善弄癡，太宗命給使捺頭向水下」云云。按解頤載屈原所云，乃五言四句歌辭，頗可注意。

酉陽雜俎續四云：「相傳玄宗嘗令左右提優人黃幡綽入池水中，復出。幡綽曰：『向見屈原，笑臣：爾遭逢聖明，何遽至此！』」據朝野僉載：『散樂高崔嵬，善弄癡大。帝令沒首水底，少頃，出而大笑。上問之，曰：臣見屈原，謂臣云：我遇楚懷無道，汝何事亦來耶？帝不覺驚起，賜物百段。』又北齊書：『顯祖無道，內外各懷怨毒。曾有典御丞李集面諫，比帝甚於桀紂。帝令縛致水中，沉沒久之，後令引出。謂曰：我何

如桀紂？」集曰：「向來你不及矣！」如此數四，集對如初。帝大笑曰：「天下有如此癡漢！方知龍逢比干，非是俊物！」遂釋放之。』蓋事本起於此。」

按此事見北齊書及北史之齊文宣帝紀，通鑑一六六亦載之。王國維優語錄僅載黃幡綽、高崔嵬各一節，而刪「又北齊書」以下，因其非優語之故。惟據李集之事，可知前二節皆由此事化出，不可刪。諸說中，以高崔嵬說較具體，姑屬之。於黃幡綽語不復引。餘詳上文四章癡大木大節。

雞大好　文宗時，優人語。

文宗嘗觀鬪雞，優人稱嘆「大好！」上曰：「雞既好，便賜汝。」唐趙璘因話錄。

此條雖簡，可以略窺當時優人言行地位之一斑。

阿婆舞　武宗會昌四年，孫子多語。

李趙公紳再鎮廣陵，鄭修猶幕江淮。修，永貞二年相公權德輿門生。洎武宗朝，踰四十載。趙國雖事威嚴，而亦以修宿老，敬之。修列筵以迎府公，公不拒焉。既而出家樂侑之，舞者年老。伶人孫子多獻口號以譏之曰：「相公經文復經武，常侍好今兼好古。昔日曾聞阿武婆，如今親見阿

婆舞！」趙公騍然久之。南唐劉崇遠金華子雜編上，參紺珠集。

雜編「鄭儋」作「甯儋」，「舞者年老伶人孫子多」作「伶人趙萬金」五字。「經武」作「繼武」；「兼」作「又」；「阿武婆」作「阿舞婆」：均從紺珠集改。

清周廣業金華子雜編校注云：「紳，字公垂，武宗朝相，封趙國公。其再節度淮南，在武宗四年。」

大人兩個　武宗會昌間，孫子多語。

淮南，巨鎭之最！人物富庶。凡所製作，率精巧。樂部俳優，尤有機捷者。雖魏公德重縉紳，觀其諧謔，亦頗爲之開頤。嘗行蒸之暇，與國夫人盧氏偶坐於堂，公忽微笑不已。夫人訝而訊之，曰「此中有樂人孫子多，出言吐氣，甚令人笑。」夫人承命，輒簾召之。孫子既至，撫掌大笑而言曰：「大人兩個，更不著別人。」風貌閑雅，舉止可笑。參拜引辭，獻辭敍悟。夫人稱善，以厚賜之。南唐劉崇遠金華子雜編下。

赤眼作白眼諱　宣宗大中初，家僮語，已見上文三章科白類諧劇（七）「探奶」。

亦婦人也　懿宗時，李可及語，已見上文三章科白類諸劇(九)「三教論衡」。

陛下落第　僖宗時，石野猪語。

僖宗皇帝好蹴踘、鬬雞爲樂。自以能於步打，謂俳優石野猪曰：「朕若作步打進士舉，亦合得狀元！」野猪對曰：「或遇堯舜禹湯作禮部侍郎，陛下不免且落第！」帝笑而已。五代孫光憲北夢瑣言。

通鑑二五三，僖宗廣明元年：「上好騎射、劍槊、法算，至於音律、蒲博，無不精妙。尤善擊毬。嘗謂優人石野猪曰：『朕若應擊毬進士舉，須爲狀元。』對曰：『若遇堯舜作禮部侍郎，恐陛下不免駁放。』上笑而已。」

續世說作「若應學毬進士舉」。

北夢瑣言下文曰：「原其所好優劣，卽聖政可知也。」意甚晦。

最藥王菩薩　僖宗乾符元年，伶人語。

咸通中，中書侍郎平章事劉瞻以清儉自守，忠正佐時。中略。時路岩韋保衡恃寵，忌之，出瞻爲

荆南節度使。中略。僖皇初立，用元臣蕭倣，佐佑大政。倣舉瞻自代。中略。瞻至京，俄入中書。時宰相劉鄴，先與韋路相熱，深有憂色。方判鹽鐵，乃於院中置會，召瞻飲，中寘毒而薨。鄴尋授淮南節度使，僖皇於麟德殿置宴。伶人有詞曰：「劉公出典揚州，庶事必應大治！民獲康泰矣！」諸伶人皆倡和曰：「此眞最藥王菩薩也！」人皆哂之。唐尉遲偓中朝故事。

通鑑二五二，僖宗乾符元年五月：「裴坦薨，以劉瞻爲中書侍郎同平章事。初，瞻南遷，劉鄴附於韋路，共短之。及瞻還爲相，鄴內懼。秋八月，丁巳，朔，鄴延瞻，置酒於鹽鐵院。瞻歸而遇疾，辛未薨。時人皆以爲鄴鴆之也。」

位乖燮理 昭宗龍紀初，張濬語。

宰相張濬嘗與朝士萬壽寺閱牡丹。抵暮，飲不息。伶人皆御前供奉第一部，恃寵肆狂，無所畏懼。中有張隱者，忽躍出，揚聲引詞云：「位乖燮理致傷殘！四面牆匡不忍看。正是花時堪下淚，相公何必更追歡！」唱訖，遂去，闔席愕然，相盼失色而散。五代王定保摭言。

太平廣記二五七載此，引南楚新聞，「抵暮」句作：「俄有雨降，抵暮不息。羣公飲酣未闌。」又「伶人」作「左右伶人」；「懼」作「憚」；「中有」作「其間」；「唱訖」作「告訖」；「而散」作「一時俱散，張但慚恨

而已」。

朱相非相　昭宗光化中，穆刀綾語，已見上文三章科白類諸劇(十)。

內逼光訪　昭宗時，穆刀綾語。

有一丞郎，馬上內逼，急詣一空宅，逕登溷軒。斯乃大優穆刀綾空屋也。將畢，優忽至，丞郎慚謝之。優曰：「侍郎他日內逼，但請光訪！」人聞之，莫不絕倒。五代孫光憲北夢瑣言十。

賣麩炭　昭宗天復元年，安轡新語。

天復元年，鳳翔李茂貞入覲。翌日，宴於壽春殿。茂貞肩輿，衣駝褐，入金鑾殿，易服，赴宴。咸以為前代跋扈，未有此也。先是茂貞入闕，焚燒京城。是宴也，俳優安轡新號茂貞為「火龍子」，茂貞慚惕俯首。宴罷，有言：「他日須斬此優！」轡新聞之，請假，往鳳翔求救。茂貞遙見，詬之曰：「此優窮也！何為敢來？」對曰：「祇要起居，不為求救。近日京中，且賣麩炭，可以取濟」茂貞大笑，而厚賜，赦之也。五代孫光憲北夢瑣言。

宋江休復江鄰幾雜志：「安轡新，唐教坊優人，事李茂貞。一日，忤意，將勠之，遂逃遁。經年，復來。茂

正曰：『無容身處，還却來耶？』時茂貞據長安，絕還都之望。答曰：『暫來看大王耳。歸長安，賣麩炭，足過一生，豈無容身地耶！』」

近人蘇兆奎新劇考原曰：「按天復時，全國騷亂！茂貞諸帥，擁兵跋扈，朝廷亦仰其鼻息以存活。何物優人，乃竟譏其縱行，玩若股掌。安轡新者，毋亦史遷之所謂『偉者』，非歟！」

病狀內黃　昭宗天復元年，汴優人語，已見上文三章科白類諸劇(十一)。

驢患頭旋惡心　昭宗時，胡趲語。

胡趲者，昭宗時優也，好博弈。嘗獨跨一驢，日到故人家棊，多早去晚歸。每至其家，主人必戒家僮曰：「與都知於後院餵飼驢子。」胡甚感之。夜則跨歸。一日，非時宣召，胡倉忙索驢。及牽至，則喘息流汗，乃正與主人拽磑耳。趲方知從來如此。明早，復展步而去。主人復命餵驢如前。胡曰：「驢子今日偶來不得。」主人曰：「何也？」胡曰：「祇從昨回，便患頭旋惡心，起止未得。且乞假將息。」主人亦大笑。明馮夢龍古今譚概一八。

禁月明 昭宗時，張廷範語。

茂貞居岐，以寬仁愛物，民頗安之。嘗以地狹賦薄，下令榷油。因禁城門，無內松薪，以其可爲炬也。有優者誚之曰：「臣請並禁月明！」茂貞笑而不怒。五代史記四〇。

曾慥類說一二載紀異錄，亦有此條，語屬安轡新：「昭宗教坊安轡新從事岐，師學茂貞。時軍費不充，仍榷油官沽，或曰：『近日官油全賣不得。』蓋謂諸門放入松明，侵奪官利，宜速禁止。茂貞即令揭榜。安轡新曰：『此事大好！若是和月明斷却，着更好！』茂貞大笑，遂寢前榜。」

天中記引易齋笑林云：「唐昭宗時，財用窘乏。李茂貞令榷油，以佐軍需。俄有司言：『官油沽賣不行，多爲諸門放入松明攙奪，乞行禁止。』蓋民間然松明爲燈故也。優人張廷範曰：『此事大好！更有一例，便可並月明禁之。』茂貞大笑，松明之禁遂止。」

五百年始生 昭宗時，俳優恆直語。

太祖入覲，昭宗開宴。坐定，伶倫百戲在焉。俳恆直頌聖：先祝帝德，然後說元勳梁王之功業，曰：「我元勳梁王，五百年間生之賢！」九優太史胡趲應曰：「灼然如此！四海之內共知。」固敎

朝廷如東向。侍宴臣僚無不失色，獨梁太祖但笑而已。昭宗不懌，如無奈何。宋王仁裕玉堂閒話。

一年生一個　昭宗時，教坊伶人語。

唐昭宗時，事勢爲朱全忠所持。一日，開宴，教坊伶人艴榜曰：「賴是五百年間生一個！若是一年生一個，教朝廷怎生奈何！」宋曾慥類說七引文酒清話。

按此事似承前事而來，內容則異，因此條事爲刺全忠而發也。「艴榜」云云，似爲戲弄中之說白，與前事由恆直在儀式中作致語者又不同。姑並存之。

何處得此膏藥　昭宗時，王舍揚語。

王先主微時，偷驢，遭刑。攻東川，爲守陴卒日夜叫「偷驢賊」！先主謂俳優王舍城曰：「爲我罵之！」優戟手指城上人，且令靜聽，曰：「我偷你屋裏驢耶！」城上皆笑。一旦，袒背示舍城，無瘡痕。舍城曰：「大好！大好！何處得此膏藥？」孫光憲北夢瑣言。

宋陶岳五代史補：「王建方許下不逞，嘗坐事遭徒，但無杖痕耳。及據蜀，乃袒背，示從事馮涓，欲自辨。涓撫其背曰：『大奇！大奇！何處得此好膏藥？』」

按「舍城」乃「舍揚」之別寫，詳七章六節。

面孔似和尚　昭宗時，王舍揚語。

爲蜀王先主未開國前，西域胡僧到蜀，蜀人瞻敬，如見釋迦。舍於大慈三學院。蜀主復謁，坐於廳。傾都士女就院，不令止之。婦女列次拜。俳優王舍揚言曰：「女弟子勤禮拜，願後身面孔，一似和尚！」蜀主大笑。唐高擇羣居解頤。

此條北夢瑣言亦載，「列次拜」作「列次禮拜」；「舍揚」作「舍城」；「言曰」作「謔言曰」；「勤」作「勤占」；「一似」作「一切似」。

二一、五代優語　原二十八則，錄二十二則。

掠地皮　梁末帝時，吳伶人語，已見上文三章科白類諸劇（十三）。

焦湖作獺　梁末帝時，吳伶人語，已見上文三章科白類諸劇（十四）。

劉山人省女　後唐莊宗時，李天下語，已見上文三章科白類諸劇（十五）。

縱民稼穡 後唐莊宗時，敬新磨語。

莊宗好田獵。獵於中牟，踐民田。中牟縣令當馬切諫，爲民請。莊宗怒，叱縣令去，將殺之。伶人敬新磨知其不可，乃率諸伶走追縣令，擒至馬前，責之曰：「汝爲縣令，獨不知吾天子好獵耶！奈何縱民稼穡，以供稅賦！何不飢汝縣民，而空此地，以備吾天子之馳騁！汝罪當死！」因前，請亟行刑，諸伶共倡和之。莊宗大笑，縣令乃得免去。五代史記三七。

宋陶岳五代史補：「莊宗好獵，每出，未有不蹂踐苗稼。一日，至中牟，圍合，忽有縣令，忘其姓名，犯圍諫曰：『大凡有國家者，當視民如赤子，性命所繫！陛下以一時之娛，恣其蹂踐，使比屋嗸然，動溝壑之慮。爲民父母，豈若是耶！』莊宗大怒，以爲遭縣令所辱，遂叱退，將斬之。伶官敬新磨者，知其不可，乃與群伶齊進，挽住令，佯爲詬責曰：『汝爲縣，可以指揮百姓爲兒。既天子好獵，即合多留閒地，安得縱百姓耕鋤皆遍，妨天子鷹犬飛走耶！而又不能自責，更敢咄咄，吾知爾當死罪！』諸伶亦皆嘻笑繼和。於是莊宗默然，其怒稍霽。頃之，恕縣令罪。」

李天下 後唐莊宗時，敬新磨語。

莊宗嘗與羣優戲於庭，四顧而呼曰：「李天下！李天下何在？」新磨遽前，以手批其頰。莊宗失色，左右皆恐，羣伶亦大驚駭。共持新磨，詰曰：「汝奈何批天子頰！」新磨對曰：「李天下者，一人而已，復誰呼耶？」於是左右皆笑，莊宗大喜，賜與新磨甚厚。五代史記三七。

宋孔平仲續世說六：「唐莊宗或自傅粉墨，與優人共戲於庭，以悅劉夫人，優名謂之李天下。嘗因爲優，自呼曰：『李天下！李天下！』優人敬新磨遽前，批其頰。帝失色，羣優亦駭愕。新磨徐曰：『李天下者，祇此一人，豈有兩人耶？』帝悅，厚賜之。」通鑑二七二同此，惟作「新磨徐曰：『理天下者，祇有一人，尙誰呼耶！』」一字之異。大有意義，宜從。

五代史平話唐話下：「唐主幼善音律，好優伶之戲。或時自傅粉墨，與伶人共舞於庭，以娛悅劉太后。唐主優名爲李天下，嘗自呼曰：『李天下！李天下！』優人敬新磨趨前，遽批唐主頰，唐主變色，而怒曰：『你無君臣之禮耶！』新磨徐答之曰：『李天下，祇有一人，連呼李天下！李天下！尙呼誰耶？』唐主悅，厚賜之。」

毋縱兒女囓人　後唐莊宗時，敬新磨語。

新磨嘗奏事殿中。殿中多惡犬，新磨去，一犬起逐之。新磨倚柱而呼曰：「陛下！毋縱兒女囓人。」莊宗家世夷狄，夷狄之人諱狗，故新磨以此譏之。五代史記三七。

同無光　後唐莊宗時，敬新磨語。

莊宗大怒，彎弓注矢，將射之。新磨急呼曰：「陛下無殺臣，臣與陛下為一體，殺之不祥。」莊宗大驚，問其故。對曰：「陛下開國，改元同光，天下皆謂陛下同光帝。且『同』，『銅』也；若殺敬新磨，則『同』無光矣！」莊宗大笑，乃釋之。五代史記三七。

鼻孔大眼睛深　後唐莊宗時，敬新磨語。

鏡新磨，河東人，為伶官，大為莊宗所寵。惜莊宗出自沙陀部落，既得天下，多用蕃部子弟為左右侍衛，高鼻深目者甚衆。加以恃勢，凌辱衣冠，新磨居常嫉之。往往揚言曰：「此蕃雖硬弓長箭，今天下已定，無所施矣。惟有一般勝於人者：鼻孔大，眼睛深耳，他不足數也。」宋陶岳五代史補。

冷飛白　後唐莊宗時，敬新磨語。

老伶官黃世明言：「常逮事莊宗。大雪，內宴，敬新磨進詞，號曰「冷飛白」。」宋陶穀清異錄。

一覺抵三覺　後唐莊宗時，敬新磨語。

唐莊宗時，有進六目龜者。敬新磨獻口號云：「不要鬧！不要鬧！聽取龜兒口號：六隻眼兒睡一覺，抵別人三覺。」宋張世南游宦紀聞一。

游宦紀聞一：「東坡謁呂微仲，值其晝寢，久之，方出見便坐。昌陽盆豢綠毛龜，坡指曰：『此易得耳。唐莊宗時，……』微仲不悅。世南嘗疑坡寓言以諷呂，未暇尋閱質究。偶因見嶺海雜記，有載：『六目龜，出欽州。祇兩眼，餘四目乃斑紋。金黃花，圓長，中黑；與真目排比，端正不偏；子細辨認，方知為非真目也。』」知不足齋叢書本案云：「陳與義石龜詩云：『道人莫欺此龜無六眸。』胡仲孺注云：『江賦：有龜六眸。』唐先天中，江州獻六眸龜。」

宋孫宗鑑東皋雜錄：「一日，東坡謁微仲，微仲方晝寢，久而不出，東坡不能堪。良久，見於便坐。有一菖蒲盆，畜綠毛龜。東坡曰：『此龜易得，若六眼龜則難得。』微仲問六眼龜出何處。東坡曰：『昔唐莊

宗同光中，林邑國嘗進六眼龜兒，……口號：六隻眼兒分明，睡一覺抵別人三覺！」

清褚人穫堅瓠餘集一有詳考。謂劉宋太始二年八月，六眼龜見於東陽，太守劉勰得之，以獻。

詠橘 後唐莊宗時，伶人唐朝美語。

莊宗小酌，進新橘，命諸伶詠之。唐朝美詩先成，曰：「金香大丞相，兄弟八九人。剝皮去滓子，若個是汝人？」帝大笑，賜所御軟金杯。宋陶穀清異錄。

聖琉璃 後唐莊宗時，蜀伶人語。

王衍伶官家樂侍宴，小池水澄，天見，家樂應制云：「一段聖琉璃！」宋陶穀清異錄。

按「家樂」二字，可能為伶官之名。果爾，上文五代優伶應補。

阿爺愛作詩 後唐明宗時，敬新磨語。

一日，秦王進詩，上說於俳優敬新磨。敬新磨贊美，而曰：「勿訝秦王詩好，他阿爺平生愛作詩。」上大笑。五代孫光憲北夢瑣言一九。

按秦王李重榮，明宗之子。此節上文有曰：「明宗戒秦王，謂『吾見先皇（指莊宗）在藩時，愛自作詩歌。將家子，文非素習，未能盡妙；諷於人口，恐被諸儒竊笑。吾老矣！不能勉強於此，唯書義尚欲耳裏頻聞』。時重榮方聚雜進士浮薄之子，以歌詩吟咏爲事，上道此言規諷之。」

俟侍中來　約晉高祖時，後蜀伶人楊于度語，已見上文本章第十二節。

雨懼稅　約後晉高祖時，南唐伶人申漸高語。

申漸高，不知何許人也。在吳爲樂工。吳多內難，伶人不得志。漸高常吹三孔笛，賣藥於廣陵市。昇元初，案籍編括，漸高以善音律，爲部長。時關司斂率尤繁，商人苦之。屬近甸亢旱。一日，宴於北苑，烈祖謂侍臣曰：「畿甸雨，都城不雨，何也？得非獄市之閒，違天意歟？」漸高乘談諧，進曰：「雨懼抽稅，不敢入京。」烈祖大笑。卽下令，除一切額外稅。信宿之間，膏澤告足。當時以謂優旃「漆城」，優孟「葬馬」，無以過也。宋馬令南唐書二五。

宋陸游南唐書：「申漸高，優人。昇元中，爲教坊部長。時關征苛急，屬畿內旱。一日，宴北苑，烈祖顧侍臣曰：『近郊皆得雨，獨都城未雨，何也？得非刑獄有冤乎？』漸高遽進曰：『大家何怪！此乃雨畏抽稅，故不敢入京爾。』烈祖大笑。明日，下詔弛稅額。信宿，大雨霑洽。」

宋鄭文寶江表志云：「申漸高，嘗因曲宴，天久無雨，烈祖曰：『四郊之外，皆言雨足，惟都城百里之地亢旱，何也？』漸高云：『雨怕抽稅，不敢入京。』翌日，市征之令得蠲除。」

宋黃朝英靖康緗素雜記七：「南唐近事云：『金陵建國之初，軍儲未實，關市之利，斂索尤繁，農商苦之，而莫達於上。時屬近甸亢旱日久，祈禱無應。上他日舉觴苑中，宣示宰臣曰：近京三五十里皆報雨足，獨京城不雨，何耶？得非獄市之間，冤枉未伸乎？諸相未及對。申漸高歷陛而進曰：雨懼抽稅，不敢入京。上因是悟之。翌日，下詔停一切額外稅。信宿之間，膏澤告足。故知優旃漆城，邪律瓦衣，不爲虛矣。』又江南野錄載：『李家明從嗣主游後苑，登於臺觀，盛望鍾山雨，曰：其勢即至矣！家明對曰：雨雖來，必不敢入城。嗣主怪而問之。家明曰：懼陛下重稅！嗣主曰：不因卿言，朕不知之。遂令權務半而征之。』余嘗考二說，大同小異。然近事以爲國初，野錄以爲嗣主。近事謂申漸高，野錄謂李家明。其不同如此，孰謂書可信耶！」

按吉安府志以此事屬家明，十國春秋同。

柳條結絮鵝雙生 約後晉高祖時，南唐伶人語。

李先主以國用不足，稅民間鵝卵出雙子者，柳花爲絮者。伶戲詞云：「惟願普天多瑞慶，柳條結

絮、鵝、雙、生、！」宋曾慥類說一九引見聞錄。

天中記四一及全唐詩三二均引，「伶戲詞」作「伶人獻詞」。

南朝天子愛風流　後晉出帝時，南唐伶人王感化語。

元宗嗣位，宴樂、擊鞠不輟。嘗乘醉，命感化奏水調詞。感化唯歌「南朝天子愛風流」一句，如是者數四。元宗輒悟，覆杯，嘆曰：「使孫陳二主得此一句，不當有銜璧之辱也！」感化由是有寵。宋馬令南唐書二五。

宋陸游南唐書及清吳任臣十國春秋以此事屬楊花飛，云：「楊花飛者，保大初，居樂部。元宗初嗣位，春秋鼎盛，留心內寵，宴私、擊鞠，略無虛日。嘗乘醉，命花飛奏水調詞進酒。花飛惟歌『南朝天子愛風流』一句，如是者數四。元宗悟，覆杯，大懌，厚賜金帛，以旌敢言。且曰：『使孫陳二主得此一語，固不當有銜璧之辱也！』翼日，罷諸宴賞，勵精庶事，圖閩弔楚，幾致強霸。」

自家何用多拜　約後晉出帝時，南唐伶人李家明語，已見上文三章科白類諸劇（十八）。

大殿平天冠　約後晉出帝時，南唐伶人李家明語。

建州王延政僭號，元宗遣將平之，俘延政於建康，封鄱陽王。命公卿宴其第，延政吝於賜予，家明譏之曰：「賤工無伎，優賜巨富。然告大王，乞取一物。」延政曰：「汝何求？」家明曰：「大般平天冠，今已無用，家明敢取爲優服。」延政默然，慚恨而罷。自是怏怏，病卒。宋馬令南唐書二五。

宋人五國故事：「終歸於江南，封自在王，尋改光山王，終鄱陽焉。」

給署 約後晉出帝時，南唐伶人李家明語。

家明母死，未葬。會元宗乘間書草字於便殿。家明給曰：「臣竊署字，與之，不疑。」元宗以麻紙大押字，命試學焉。家明輒於草字上署曰：「宣州上供庫支錢二百緡，付李家明葬母。」元宗大笑，因以賜焉。宋馬令南唐書二五。

宋龍袞江南野史曰：「家明母死。會嗣主聽政之暇，坐於便殿，書草字。家明因詐曰：『臣每竊學人署字，與之，不疑。』嗣主曰：『卿能學佤否？』家明曰：『臣雖愚魯，願效神蹤。』嗣主乃於麻紙上大押字，命試學焉。家明得之，輒於草字上書云：『宣州于上供庫錢二百千，付家明安母親。』嗣主見之，大笑，因而賜焉。」

釣龍　約後晉出帝時，南唐伶人李家明語。

元宗賞花後苑，率近臣臨池垂釣。臣下皆登魚，惟元宗獨無所獲。家明因進詩曰：「玉甃垂釣興正濃！碧池春暖水溶溶。凡魚不敢吞香餌，知是君王合釣龍。」元宗大喜，賜宴極歡。宋馬令南唐書二五。

宋阮閱詩話總龜前集四六，引江南野錄及談苑：「璟於後苑命臣僚臨池而釣。諸臣屢引致數十巨鱗，惟璟無所獲。家明乃進口號曰：『新甃垂鉤興正濃，御池春暖水溶溶。凡鱗不敢吞香餌，知道君王合釣龍。』璟善之。」

金鑾子引馬令南唐書後，曰：「歐陽公歸田錄：『眞宗一日集羣臣，賞花釣魚。臨池久之，而御釣不食。丁晉公應制詩曰：鶯驚鳳輦穿花去，魚畏龍顏上釣遲。眞宗稱賞，羣臣皆自以爲不及也。』按李家明者，優人，元子所謂『諸臣頓宦，怡愉天顏』耳。然其進詩有風道焉。夫緡微餌明，大魚且不食之，況龍乎！若謂之詩，則徒以披給取寵，解人主顏面。其用意居辭，且不及一優人，羣臣自以爲不可及，何耶？歐公言過矣！」

牛老　約後晉出帝時，南唐伶人李家明語。

嘗見牛晚臥美陰，元宗曰：「牛且熱矣！」家明乘談諧曰：「曾遭甯戚鞭敲角，又被田單火燎身。閑向斜陽嚼枯草，近來問喘更無人！」相輔皆慚。宋馬令南唐書二五。

宋黃朝英靖康緗素雜記七：「楊文公談苑載伶人王感化少聰明，未嘗執卷，而多識故實，口諧捷，滑稽無窮！會中主引李建勳嚴續二相遊苑中，適見繫牛於株枿上，令感化賦詩。應聲曰：『曾遭甯戚鞭敲角，幾被田單火燎身。獨向殘陽嚼枯草，近來問喘更無（一作何）人！』因以譏二相也。」

十國春秋三二：「王感化，建州人，善謳歌，聲韻悠揚，清振林木。初隸光山樂籍，後入金陵，繫樂部，爲歌板色。保大中，頗有寵。元宗暑月，曲宴相臣嚴續等於北苑。有老牛，息大樹之陰，命樂工詠之。感化遽進曰：『困臥斜陽噍枯草，近來問喘更無人！』續等有慚色。」

止哭兒　約後晉出帝時，南唐伶人李家明語。

宋齊丘無子，晚年一子，輒死，逾月，猶哭。齊王景達勉之，不止。家明曰：「臣能止之矣！」乃作大紙鳶，署其上云：「欲與唐祚革強吳，盡是先生起廟謨。一個孩兒拚不得，讓王百口合何如？」

尹延範族吳氏，齊丘爲謀，因以諂焉。乘風放之，故墜齊丘中庭。齊丘見之，哭亦止。宋馬令南唐書二五。

宋鄭文寶江表志：「宋齊丘鎭鍾陵，有布衣子李匡堯，累貽謁於宋，宋知其忤物，託以他故，終不與之見。一日，宋公喪子，匡堯隨弔客造謁，賓司復却之。乃就賓次，大署二十八字云：『安排唐祚挫強吳，盡是先生設廟謨。今日喪雛猶自(一作解)哭，讓王(一作皇)宮眷合何如？』」

宋阮閱詩話總龜前集四六，引江南野錄及談苑：「李氏乃徐溫養子。及僭號，遷徐氏於海陵。璟繼統，用宋齊丘言，無男女少長，皆殺之。今海陵州宅之東，小墳十數，皆當時所殺徐氏之族也。宋齊丘祇一子，輒卒，逾月，慟哭不止。家明曰：『惟臣能止之。』乃作大紙鳶，上大書曰：『欲興唐祚革強吳，盡是先生作計謨。一個孩兒捹不得，上皇百口合何如？』乘風吹之，直至齊丘家，遂絕其縷。齊丘見之，慚感乃止。」

宋沈括夢溪筆談：「有老樂工，且雙瞽，作詩，書紙鳶上，放入齊丘第中。詩曰：『化家爲國實良圖，總是先生畫計謨。一個小兒抛不得，上皇當日合如何！』」清毛先舒南唐拾遺記用之。

鄭本鄭文寶南唐近事：「李堯，廣陵布衣，常以喉舌捭闔爲己任。宋齊丘罷鎭江西，堯裹足來謁。……宋屬子卒，左右不復通知，乃題一絕而去。詞曰：『中興唐祚滅強胡，總是先生設遠謨。今日傷雛猶解哭，讓皇宮眷合何如？』」

清吳任臣十國春秋三二載此，謂紙鳶上書曰：『一子不能捨，如讓皇百口何！』

五縣天子 約後晉出帝時，南唐伶官語，已見上文三章科白類諸劇(十九)。

皖公山色 後周世宗時，南唐伶人李家明語。

從元宗遷南都時，已失江北十四郡，舟楫多行南岸。至趙屯，因輟樂停觴。北望皖公山，謂家明曰：「好青峭數峯！不知何名也。」家明應聲對曰：「龍舟輕颭錦帆風，正值宸遊望遠空。迴首皖公山色翠，影斜不到壽杯中。」元宗憮之，俛首而過。宋馬令南唐書二五。

南唐史虛白釣磯立談云：「元宗……將遷幸都南，而伶人李家明亦獻詩云：『龍舟悠漾錦帆風，雅稱宸遊望遠空。偏恨皖公山色翠，影斜不入壽杯中。』」

宋黃朝英靖康緗素雜記七：「中主徙豫章潯陽，遇大風。中主不悅，命酒獨酌。指北岸山，問舟人，云皖公山，愈不懌。感化獨前，獻詩曰：『龍舟萬里架長風，漢武潯陽事正同。珍重皖公山色好，影斜不落壽杯中。』中主大悅，賜束帛。」

又曰：「余錄江南野錄載李家明事：當嗣主時，為樂部頭，能滑稽，善諷諫。亦載二詩，首尾大同小異。詠牛詩曰：『曾遭甯戚鞭龍角，又被田單火燎身。閑背斜陽嚼枯草，近來問喘更無人！』龍舟詩曰：『龍舟輕颭錦帆風，正值宸遊望遠空。回首皖公山色翠，影斜不到壽杯中。』嗣主因慟，俛首而過。談苑以感

化爲建州人，野錄以家明爲廬州人。談苑謂中主，野錄謂嗣主。未詳孰是。」

宋胡仔苕溪漁隱叢話曰：「緗素雜記云：楊文公談苑以苑中詠牛詩及皖公山詩，爲王感化作，江南野錄以前二詩爲李家明作。談苑以感化爲建州人，野錄以家明爲廬州人。談苑謂中主，野錄謂嗣主。未詳孰是。余以南唐書考之，則談苑所紀皆誤也。惟野錄與南唐書合。家明，廬州南昌人，前二首皆其所作，但不載感化爲何處人。江南李氏建國，傳三世而滅。中主，即嗣主也，謚號元宗。緗素雜記不曾見南唐書，故未詳孰是，今是正之。」

十國春秋三二載此屬家明：「家明對曰：『此舒州皖公山也。』因獻詩曰：『皖公山縱好，不落御觴中。』元宗太息，爲罷酒。」

迎佛送如來 後周世宗時，南唐伶人王感化語。

江南李氏樂人王感化，建州人，隸光州樂籍。建州平，入金陵教坊。善爲詞，口諧捷急，滑稽無窮。時本鄉節帥更代，餞別，感化前獻詩曰：「旌旆赴天臺，溪山曉色開。萬家悲更喜，迎佛送如來！」宋阮閱詩話總龜前集四六引談苑。

一枝高 後周世宗時，南唐伶人王感化語。

至金陵，宴苑中，有白野鵲，李璟令賦詩，王感化應聲曰：「碧岩一作「雲」。深洞恣游遨，天與蘆花作羽毛。要識此來棲宿一作「息」。處，上林瓊樹一枝高！」宋阮閱詩話總編前集四六引談苑。

生死厄於陳 後周世宗時，伶人李花開語。

李穀爲陳州防禦使，三日，謁夫子廟，惟破屋三間，中有聖像。有伶人李花開進口號曰：「破落三間屋，蕭條一旅人。不知負何事，生死厄於陳！」穀驚嘆，遽出俸以修之。宋陶岳五代史補。

按李穀於周世宗廣順初年拜平章事，累封趙國公，乞歸。宋太祖曾賜器幣，當即其人。

三、關於黃幡綽之傳說 十三則

盛唐第一優人黃幡綽，上文七章演員內已著錄。其優語十四條，已見附載一。尚有傳說種種，非上兩處體例所能容者，因另見於此。曰「傳說」者，有一部分介乎可信與不可信之間也。他日探討較詳，可合此三部分資料，作黃幡綽傳。上文八章五節內，曾見清乾隆間有優人某，襲名黃幡綽，頗

有聲，並著梨園；書，考證古今有關戲劇之事，亦談黃幡綽之傳說者所不可廢也。馮沅君古優解三謂黃精通音樂，誠然；又因段錄載黃「有耳道」之語，見上文唐優語。謂「黃幡綽則是拍板專家」，未免誤會。參看前文八章雜考附會玄宗莊宗諸說。酉陽雜俎載黃入水見屈原說，在上文優語中已屬敬宗時之高崔嵬。

「綽」謂寬。如太平廣記二四九邊仁表條引啓顏錄：「唐四門助教弘綽與弟子邊仁表論議。弘綽義理將屈，乃高聲大怒。……邊又應聲曰：『先生雖曰弘，義終不綽。』座下大笑。」

四庫全書提要六六，譏明陳霆唐餘紀傳曰：「其體例多學步新五代史，如唐莊宗亡於伶人，事關興廢，故歐陽修別傳伶官。至申漸高等四人，其事微矣！乃亦別立傳；將修唐書者，必爲黃幡綽等立傳乎？」正史必不能爲若幡綽其人者立傳，提要之作者紀昀封建觀點頑劣如此，原不足責；惟幡綽「以倡戲匡諫」（下文一）、「警悟時主，解紛救禍」（下文二），事獨不關興廢乎？何懵懵也！

（一）以倡戲匡諫。——唐高彥休闕史下：「開元中，黃幡綽，玄宗如一日不見，龍顏爲之不舒。而幡綽往往能以倡戲匡諫者，『漆城蕩蕩！寇不能上』，信斯人之流也！」

按此條已見上文三章科白類諸劇（八）引，因拖長，特復見。

（二）解紛救禍。——唐趙璘因話錄四：「幡綽，優人，假戲謔之言，警悟時主。解紛救禍之事甚衆，眞滑稽之雄！」

(三)諷楊妃寧王。——唐張祜寧哥來詩：「日映宮城霧半開，太眞簾下畏人猜。黃幡綽指向西樹，不信寧哥回馬來。」

按楊妃因拈寧王玉笛被猜，致一度失寵，載在太眞外傳。驗諸張詩，事或有之。指樹之說未詳，殆謂日已西斜，爲時已晚。宋王楙野客叢書云：「楊妃以二十四年入宮，號太眞。是時申岐薛三王雖已死，而寧邠二王尚存，是以張祜目擊其事，繫之樂章。」

(四)夢引鍾馗。——唐周繇夢舞鍾馗賦：「皇躬抱疾，佳夢通神。見幡綽兮上言丹陛，引鍾馗兮來舞華茵。」

按夢遊月宮，夢遊涼州，夢授紫雲迴曲，凌波曲等，玄宗在世時，即播爲傳奇小說，唐人風氣如此。夢引鍾馗事，當時應先有傳說，然後入賦。俟考。此賦詳情，已見上文五章舞蹈。

(五)背霓裳羽衣曲譜。——宋江休復嘉祐雜誌：「同州樂工翻河中黃幡綽霓裳譜。鈞容樂工士守程以爲非是，別依法曲造成。教坊伶人花日新見之，題其後云：『法曲雖精，莫近望瀛！』」清褚人穫堅瓠補集四：「黃幡綽亦是詼諧之雄！未聞嫻於藻翰，而手書霓裳羽衣曲，刻石河中府，大有韻致！」

按江志語焉不詳，褚說原出明李日華紫桃軒雜綴，惟末句四字雜綴作「何也」二字。宋沈括夢

溪筆談五：「蒲中逍遙樓楣上，有唐人橫書，類梵字，相傳是霓裳譜。字訓不通，莫知是非。」應卽江志所指。

（六）求作白打使。——宋陸游老學庵續筆記：「余在蜀，見東坡先生手書一軸曰：『黃幡綽告明皇，求作白打使。此官亦快人意哉！』味東坡語，似以『白打』爲搏擊之意。然王建宮詞云：『寒食內人長白打，庫中先散與金錢。』則『白打』似是博戲，不知公意果何如耳。」清吳景旭歷代詩話五十引作陶南村語，誤。吳氏云：「此以白打爲戲，因戲分錢。卽觀韋莊詩『內官初賜淸明火，上相閑分白打錢』，其義自明。」又引齊雲論云：「白打，蹴鞠戲也。兩人對踢爲白打，三人角踢爲官場。」

（七）墓曰綽墩。——宋龔明之中吳紀聞五：「綽堆，避御名，改曰『堆』，卽今綽墩。崑山縣西數里，有邨曰綽堆。故老相傳云：此乃黃幡綽之墓。至今村人皆善滑稽，及能作三反語。」

淸惲敬大雲山房雜記二：「黃幡綽墓在蘇州。」

明徐樹丕識小錄卷一：「隋曲有疏勒鹽，唐曲有突厥鹽、阿鵲鹽，蓋關中人謂好爲鹽。故施肩吾詩云：『顛狂楚客歌成雪，嫵媚吳娘笑是鹽。』」又：「崑山眞義鎭之北十餘里名綽墩，相傳是唐時黃幡綽墓。墓上亂石縱橫，從來無人能記其數。余於往年過其地，同行七八人共試之。初畫以墨，次繫以繩，後作小票塡數黏之，至二、三十以後，輒淆眩，不復能辨。紛擾移時，大笑而罷。生前滑稽，千

載猶餘伎倆，遠想慨然！」

按元楊譓至正崑山郡志「冢墓門」小序云：「天女綽墩二墓，出於傳疑，又不足信。」崑山新陽（一作「洋」）兩縣續修合志「山水門」云：「綽墩山，在縣西北十八里朱塘鄉。……避光宗諱，改『墩』爲『堆』。有黃幡綽墓。」據舊說，幡綽晚年流寓蘇州必甚久。於玄宗死後，何以南來久居？殊耐尋考。王佩諍流碧精舍談藝瑣錄曰：「今吳人猶言作滑稽語曰『綽趣』，誤解者或易其辭曰『綽水』。唐宋以來方言，本以『綽』爲滑稽之代詞，渾名謂之『綽號』。『三反語』或指三字反切語。舊社會中白相人，每以反切作隱語，亦含滑稽之意。例如『喫』曰『曲一』，而作『結屋一』，『小』曰『速醮』，而作『色屋醮』。」

（八）遺藝流傳民間。——宋梅堯俞詩：「村裏黃幡綽，家中白侍郎。」足見黃、白二人同有遺藝，留在民間，遠傳北宋未廢。

（九）面滑稽。——宋王明清揮麈餘錄：「向宗厚履方，建炎末爲樞密院計議官。履方美髯，面若滑稽之狀。……同舍王俯公爲語之曰：『君……狀類黃幡綽。……』」

按：據此可知宋時傳說，必謂黃面滑稽。當時甚至有畫像爲據，亦未可知。蘇軾帖中有曰：「有舉子宿馬嵬坡，夢太眞；他日，舉子故投暮而宿此，遂夢幡綽。」從此說中，亦可見宋人體會幡綽。—

般認爲貌滑稽而好譏刺。

(十)楊著笑林。——宋馬令南唐書談諧傳:「楊名高，本名復；名高，其優名也。寓黃幡綽，著笑林，頗行於時。辭鄙不載。」

近人蘇兆奎新劇考原:「唐以來確盛行此類優劇脚本，且有自撰而行於時者。『寓黃幡綽』者，幡綽名優，託演其故事，以爲笑樂也。」

按此條已見上文五章首節之末，玆因欲辨傳說之眞僞，特復見於此。楊以黃爲題材，編著笑林，頗行於時。足知今日所見有關黃之傳說，如出唐人記載者，尙比較可信。餘或爲楊之寓言，假託於黃，眞僞難別矣。觀上文唐優語內「兔尾代魚」條後引潁川語小，稱語出「小說」；宋稗類鈔於「三郎郎當」條，亦稱「小說」載其事。此「小說」，可能皆指宋代「頗行於時」之笑林。蘇氏認楊著之笑林爲滑稽戲脚本，意頗新；但未必爲事實，上文已辨。

(十一)幡綽乃優名。——明朱權太和正音譜:見元曲選前。「如黃幡綽鏡新磨雷海靑輩，皆古之名倡也，止以樂名稱之耳，亙世無字。」

按其名究竟以「黃幡綽」三字見義歟？抑義僅在「幡綽」二字？尙未詳。

(十二)明皇曾捧首。——明徐渭南詞敍錄:「淨，……優中最尊！其手皮帽，有兩手形，因明皇

奉黃幡綽首而起。」

按此事在唐宋人記載中未見，不知徐氏何本。

(十二)磨塵鑑演其生平。——近人杜穎陶玉霜簃藏曲提要內，(戲學月刊一卷五期。)列明末清初人撰磨塵鑑傳奇。茲摘錄其大意於此，蓋有以下四種關係：(甲)雖全部是寓言，而充滿關於黃幡綽之傳說，此處應姑存之。(乙)此乃眞以黃幡綽爲題材之劇本，上述蘇兆奎之說予以證實。(丙)多關於後世所謂梨園之傳說，爲上文末章四節梨園考須引證者。(丁)又有附會玄宗之傳說，爲末章五節須引證者。

磨塵鑑傳奇演唐明皇時，有一道人黃幡綽，乃西方散聖降凡。隱跡玉峯山，別號瀟灑眞人，演「虛無法教」，能祛萬種愁腸；煉五音六律，善奪乾坤秀氣。因見世人忠孝節義都虧，遂編成傳奇，曰磨塵鑑，奏請三教聖人議行。全本分二十六齣——

一、戲宗——三教聖人深獎此劇編製之佳，各賜物以表之：釋賜一寶珠，道賜一金丹，儒賜一書，曰骷髏格。黃拜受後，便命青鸞，將骷髏格書啣至明皇御園，並歌霓裳一曲。

二、獻格——明皇在御園大宴，忽有鳳飛來，且歌且舞。以尾向頭、腰、足三處擊拍，遺書一本而去。明皇看書上，並無多字，祇有圈點平仄。君臣都不解，乃傳旨出榜，徵求明此骷髏格之人。

按明末徐于室鈕少雅編南曲九宮正始，原名骷髏格。馮旭序云：「得一玄宗手製律譜，有律無詞，名爲骷髏格，非意創也。漢孝武時，有鳥降於庭，身被五采，戛然長鳴。其音中律，惟滑稽識之，曰：『此西池鳥也，名十二紅。』遂爲之摹聲諧詞焉。唐師其意，因定爲十二紅詞，以月令相比，故此書悉準其傳。厥後漁陽之變，幾至焚遺。幸有黃番綽存之，其苗裔賜焉。蓋世人所目不及接，耳不及聞者。」又芍溪老人序，亦有同說。參看前文五章伎藝歌唱末。

三、興致——黃幡綽來揭榜，詳奏宮調律呂之理，曲牌平仄之義，「生、旦、淨、丑」及「戲」字如何解釋。問「可有戲文」？黃乃獻磨塵鑑。明皇命小內侍入梨園排練，封黃爲「曲聖先師、興致演化眞人」。

四、戲原——磨塵鑑排練已熟，明皇君臣觀賞。

五、樂道，六、救父，七、擅權，八、詣獄，九、輪迴——演漢末竇武陳蕃爲宦官所害，黨禍大興。范滂亦被捕，與母訣別。十殿轉輪王發放諸人之鬼魂，善善惡惡。磨塵鑑中之戲，至此結束。樂道、救父，指戲中另一枝節之故事，與范滂無干。

十、頒行——明皇觀罷，大悅！厚賜黃，並獎扮范滂者爲「清音童子」，掌鼓板者爲「執板郎君」。又命扮范母之李猪兒管理各弟子。降旨：將磨塵鑑頒行天下，並改用戲文取士。

十一、早妝，十二、醉酒——演楊妃事。「醉酒」齣，一稱「醉妃」。曲白等均爲京劇貴妃醉酒之祖本。

十三、慶月——明皇中秋賞月，命黃繙應節戲演之。

十四、歸隱——黃辭職歸山。明皇賜金如意，上嵌「逢店飲酒，遇庫支錢」八字。諸弟子送行。

十五、叛華，十六、西幸，十七、繡甲，十八、獻俘——演安祿山反，明皇幸蜀；郭子儀勤王，妻妾繡製軍服；李光弼等獻俘。

十九、三義——李猪兒、清音童子及執板郎君，共謀害祿山，未成。童子、郎君身亡。

二十、議刺——李猪兒再謀刺祿山。

廿一、說虜——演郭子儀單騎說回紇。

廿二、破賊——李猪兒刺死祿山，盜得兵符歸郭，將借郭賺取長安。

廿三、定計——李猪兒郭子儀定計，入蜀迎明皇。

廿四、迎駕，廿五、幻夢——明皇正在蜀思夢，郭李來迎。

廿六、酬功——明皇復位，賞功。黃幡綽借清音童子執板郎君之鬼魂來朝。禮罷，同乘十二紅鳳鳥而去。明皇感慨不已，命各地建廟，塑三人像，敕賜老郎菴，永享香火。

按九宮正始編於明季，諸序作於清順治間。此劇骷髏格與「十二紅」等說，全與之同，可能係同時或略有先後之作，則時代宜在明末。杜穎陶說以為在康雍間，似嫌稍後。據上文唐傀儡「圓

夢」條，知黃幡綽未隨玄宗入蜀。方安祿山在長安躁躪樂工，凝碧池頭雷海清慷慨赴義之時，黃應正在長安，惟不知作何狀。此劇設李豬兒謀安不已，終建奇功，幾與郭子儀之功業相表裏，實以李暗射黃，有爲黃表白之意。杜氏云「此劇意義無甚可取」，似不盡然。戲中戲演池壽事，亦不得謂之無意義。

杜氏又曰：「劇中多關於棃園之傳說。此種傳說於今尙盛傳人口。若係作者自創，未必能有偌大影響。恐在此書未出之前，此種傳說久已流行。」此曰棃園，指後世所謂棃園，非唐時所有之棃園。若關於黃幡綽之種種，未必全爲磨塵鑑作者所自創，於古傳說中或亦有本，特非今日所得見耳。

遼史伶官傳：「打諢的不是黃幡綽。」宋藴聞編大慧普覺禪師語錄云：「……楊岐一頭驢，祇有三隻脚。潘閬倒騎歸，攧殺黃番綽。」又崇岳了悟等編密菴和尙語錄云：「吞却與吐却，算來無處著。要見滑稽人，便是王番綽。」

四、唐戲百問

本書對於唐戲，雖已有多方面之研討，因限於人事種種，猶是初步而已。凡未取得之資料，與未解決之問題，固不勝計，即在已整理之資料中，其名物制度不能徹底了解，或完全不了解者，比比皆是。則所謂已整理與引申者，舛謬甚多，勢所必至，於事不但無補，甚至遺誤！玆爲使於對本

書作糾正或補充，及便於對唐戲作進一步之研討，特將上文各章節內，認爲存在之問題，約百餘條，分十一類，彙集於此，以引起讀者注意。自漢迄隋之戲劇中，所有問題經上文提及者，亦復不少，顧因本書之主題範圍所限，一概從略。其他尚有關於百問之意見，已分詳於弁言及去蔽一節所附之結論中，茲不複。至於讀者方面，對唐戲、對本書，當另觸及不少問題，在此百問之性質與方向以外者，至所樂聞，敬俟教益！

【子】一般資料待補充者——

（一）就歌舞與科白兩類唐戲看，除已舉諸體外，抑尚有其他體裁，亟應補充者否？

（二）就各種體裁看，除已列之諸戲外，抑尚有其他戲劇，應予補錄，或其他戲劇名目，應予考訂者否？

（三）唐人各方面之劇說，抑尚有漏舉應補，甚至劇目或劇辭之發現，有應依據或著錄者否？

（四）未經公布之敦煌卷子中，倘有唐戲辭或有關資料存在否？

（五）五代中，尤其後漢及十國之六，（蜀、南漢、閩、吳越、南平、北漢。）抑尚有戲劇資料漏舉應補者否？

（六）遼初四十餘年中，抑尚有戲劇資料應補者否？

（七）唐戲之歌唱、舞蹈與表演三部分，上文所述，內容更較空洞，抑尚有資料可補否？

(八)唐五代之劇作者、劇學者、演員及導演，抑尚有其人漏列應補者否？

(九)有附會玄宗莊宗之諸傳說，漏列應補者否？

(一〇)有唐五代之優語漏列應補者否？

(一一)有關於黃幡綽等名優之傳說漏列應補者否？

【丑】　重要資料未得善本或傳本者——

(一二)清初猶見流傳之足本教坊記，今尚可發現否？

(一三)原本無訛奪之樂府雜錄，今尚可發現否？

(一四)唐陸羽之教坊錄，抑尚有傳本否？

(一五)宋初流傳之周優人曲辭二卷，抑尚可詳考否？

【寅】　戲劇體裁不了解者——

(一六)隋書樂志述上雲樂歌舞伎，有「寺子遵」及「登連」云云，究是何說？

(一七)缽頭戲名解如何？二字是否譯音？

(一八)參軍椿之「椿」字何義？

(一九)陸參軍之「陸」字何義？

(二〇)何謂「藏珠之戲」？何以能與假吏、木人兩種戲並舉？

【卯】 戲劇內容不詳者——

(二一)郤翁伯內容如何？是否傀儡戲？

(二二)賈大獵兒內容如何？

(二三)魯三郎內容如何？是否與佛教有關？

(二四)「益錢」內容如何？能與「藏珠」相比否？

【辰】 曲調或曲辭可能為戲曲，而本事不明者——

(二五)濮陽女之本事如何？

(二六)別趙十、憶趙十、哭趙十之本事如何？

(二七)唐四姐之本事如何？

(二八)唐公主之本事如何？與義陽主有關否？

(二九)大姊、舞大姊之本事如何？

(三〇)急月記之本事如何？

(三一)楊下採桑之「楊下」或「陽下」、或「涼下」、或「羊下」。何說？

(三二)裴氏師威之本事如何？

【巳】　服飾名目中，可能有戲劇故事，而內容不詳者——

(三三)「交龍太守」有故事否？

(三四)「六合舍人」有故事否？

(三五)「高常侍」有故事否？

(三六)「漆相公」有故事否？

(三七)「黑山郎」有故事否？

(三八)「慶雲仙」有故事否？

(三九)「宜卿」有故事否？

【午】　術語或專詞之含義，未能徹底說明者——

(四〇)「戲劇文體」之全部意義如何？近代學者已有專門論著否？上文所述，殊傷膚廓，應如何增訂？

(四一)唐人所謂「雜伎」之最大內容如何？能包講唱、講吟、說話、詠史等在內否？

(四二)何謂「伶黨」？

(四三)何謂「伶正」與「伶正之師」？

(四四)唐合生何由得名？

(四五)何謂「拍彈」、或「拍担」、或「拍袒」？是否譯音？

(四六)「鹹淡」之確說如何？

(四七)何謂「斫撥」？

(四八)何謂「騙驢」？

(四九)漢之「胡妲」，使「妲」爲譯音，其原語如何？宜屬何國文字？

(五〇)「蒼鶻」之確解如何？

(五一)何謂「末厥生」？

(五二)盛唐曲名木笡，至南宋，何以有所謂「木笡人」？與脚色有關否？

(五三)「談容娘」三字，除爲踏謠娘之諧聲、訛字外，有無他義？

(五四)「潑胡王」之「潑」，對於胡王應作何解？

(五五)何謂「行主詞」？

(五六)蘭陵王何以入軟舞？

(五七)鳳歸雲舞譜所見「令」、「常令」、「掂」、「掇」、「雙送裹」、「單送裹」、「送」、「舞」、「搖」、「奇」、「頭」等，其說如何？

(五八)何謂「立唱」？

(五九)唐僧是否有「清唱」之制？

(六〇)何謂「三反語」？

【未】　戲中所見、或與戲劇有關之名物、制度、史實等，尚待考訂者——

(六一)後漢後趙之犯贓者，何以均官館陶令？

(六二)踏謠娘曲調，何以會入後世之「滿洲笳吹」？

(六三)錄滿洲語音之「紗帽」、「撒麻」、「颯麻」、「薩嗎」、「叉馬」，果能與唐戲曲蘇莫遮之「蘇莫」爲一事否？

(六四)踏謠娘戲曲中之和聲「和來」，能否傳至廣東徐聞？

(六五)清人謂契丹曾演夾谷會戲，其說究何所本？

(六六)唐宋諷刺劇中，優人之生命安全全無保障，何以其人其事，能於前仆後繼？

(六七)段錄舉歷朝之能優，盛唐晚唐皆詳，何以獨遺中唐，不舉一人？

(六八)唐歌舞戲之用大曲者，曲調如上列唐四姐等，其體制將如何？

(六九)唐有「嗔面戲」，其詳如何？

(七〇)新書四八百官志太樂署條，敍「習樂」情形，有「校」、「大校」及「散樂閏月」諸說，辭意甚晦，應作何解？

(七一)新書所見「仗內散樂」，有千人之多，其性質如何？是否有表演？

(七二)唐代所謂「恩澤曲子」及「恩光曲子」何說？

(七三)通典謂「窟礧子」亦曾處於禁中，是否唐代禁中可以處男伎，抑禁中之窟礧子由女伎呈獻？

(七四)段錄謂傀儡子「引歌舞」，究係何說？

(七五)段錄謂傀儡子「必在俳兒之首」，究係何說？

(七六)敦煌卷子字寶碎金內，於「傀儡」二字，何以音爲力外反與五每反？

(七七)唐新翰林就職，例弄猴戲，其制之詳如何？

(七八)張說蘇摩遮辭五首，是否大曲？

(七九)張說蘇摩遮末首之內容，何以與上四首不屬？所謂「霜前雪後」，何意？

(八〇)陸羽「卷衣詣伶黨」，「卷衣」何說？

(八一)「荷葉參軍子」之「荷葉」，究何指？

(八二)劉闢責買之「責買」制度如何？

(八三)唐民間之「典庫」制度如何？

(八四)唐戲中，妻何以稱夫爲「阿叔子」？

(八五)張祜容兒鉢頭詩中，有「角子羊門」云云，何解？

【申】　已立之說，尚不敢完全自信者——

(八六)蕭庭綸軍幕中所歌演之鳳將雛，究竟能爲鳳歸雲否？

(八七)段錄所舉西域人康迺、米禾稼、米萬槌等所弄，果是婆羅門，以僧侶爲主角之戲否？

(八八)「旱稅」劇內作「語」、七言四句數十首，究竟爲歌辭，抑爲說白？

(八九)唐代弄孔子，究竟爲夾谷會，抑泣顏回？

【酉】　與遼宋戲劇之關係成問題者——

(九〇)遼初所得，既是晚唐五代之散樂，「俳優歌舞雜進」，何以能有漢樂府之遺聲？

(九一)宋傀儡戲有「多虛少實」說，宋戲之眞實性，何以較唐減退？

(九二)有許多伎藝，唐戲中已開展，已發達者，至宋，何以反而覺得萎縮，或寂然無聞？

(九三)宋以後戲，源於傀儡戲者多乎？抑源於唐戲者多乎？

(九四)何以唐戲曲用雜曲者特著，而宋戲曲則用大曲者特著？

(九五)唐宋合生，何以名同而實全異？戲劇之外，合生又有題詠，究始於何時？

(九六)宋楊大年詩以唐傀儡戲之郭郎，與當時由人扮演之鮑老相比，是否郭郎至宋，已改爲人演之戲？

(九七)唐曲嵇琴子，與南宋傀儡舞隊內之鳳阮嵇琴，能有何種關係？

【戊】 與外國伎藝之關係待研討者——

(九八)外國語音關係，與宗教爭長關係，存在於我戲劇體裁與脚色之名目中者，核實以求，究有若干？

(九九)梵戲入中土，至我唐代，假如會產生我之傳奇小說，何以尚不能直接產生我之戲劇？我既能傳梵樂，何以尚不能傳梵戲？

(一〇〇)梵戲與我戲劇之異同，有確切不移者否？

(一〇一)「蘇莫遮」之語原如何？倘分作「蘇莫」與「遮」兩部分求之，如岑仲勉經過「四

轉」「四變」所得之結果，其可信程度究竟如何？

（一〇二）日本舞如蘇莫者、羅陵王等，與我唐戲之蘇莫遮、蘭陵王等，彼此內容之關係究竟如何？名稱何以如此接近？

（一〇三）日本萬歲，有謂似我之「陸參軍」者，其伎究竟如何？

補說

一、戲禮——周代蜡祭

概說一

我國戲劇起源問題，迄今不够明朗。到編寫規模較大、堪爲定本之戲劇史前，此問題終須及時認眞解決，當不能再推遲。國人對此已有之努力，顯然不足。中間「醞釀」時期，已覺太長。所謂定本之戲劇史，究竟何時可以實現歟？每每含毫以盼，思緒萬千，四顧茫然，不勝激切！

近世戲劇成分，特重歌唱，故曰「戲曲」。戲曲之前，唐有「戲弄」；戲弄之前，漢有「戲象」；戲象之前，周有「戲禮」——相次爲倫，順理成章，史實確信如此，並非人爲安排。若將我國戲劇史壓縮簡化，使之具體而微，當可穩攝於此四目之中而無憾！「戲禮」之內容，大概如何？曰：必其演出已含有現實矛盾；其體雖止見於上古，而其義已貫通及近世者。此說信否，請一看北宋蘇軾對於戲劇之

觀點如何，便可知。本文正因受蘇軾觀點之震動，而不得不發，初非魯莽從事也。

王國維宋元戲曲考於起源問題，曾舉巫覡歌舞與俳優調戲二端。對周之方相毆疫與大蜡索祭，亦納為古巫風之「餘習」；其故何在？蜡禮中並未見巫及巫之歌舞。凡此種種，王氏均無表示。至於禮記雜記下卷，載孔子子貢對於蜡之異議，為王氏所理解者且未中的，反足破壞「戲禮」之理論，不容不糾。可見王氏於此，未曾深討，了無建樹。

董每戡有史繼之，從巫歌與巫舞述祭祀；認為祭典中「和戲劇最有關的，祇有蜡祭，凡談戲劇史的人都知道」。雖曾「加以申說」，而所申者乃「蜡」「臘」間之異同與變遷，及「蜡與生產方法的密切關聯」而已，並非蜡與戲劇方法之如何關聯。因之，尚無從知其如何「最有關」，故董史於王考之疏誤無所補正，所貢獻於戲劇起源問題者，並嫌不切實際。

周貽白戲劇史在首章中國戲劇的胚胎中，從探討詩歌之起源入手，用以探討戲劇起源，曾提及伊耆氏始為蜡祭，祭中有「獻辭」四句，辭對昆蟲草木作指示告戒之口氣，近於「攻」辭，詳下文，難云「戲辭」。周氏曰：「中國詩歌的發生，顯然在文字未發明的黃帝時代以前。」中國戲劇史長編二頁同。按此四句是周蜡所有，無從遠遠推向神農氏，而有此論斷。周氏未提及蘇軾之「戲禮」說，且從音樂方面立論，竟將蜡祭與戲劇二者間可能有之溝通或聯繫，不啻否定「戲禮」，一反王考之所謂「非過言」，當無

從賴此以指出我國戲劇如何胚胎或起源矣。原文云：「古代人對於音樂的使用，因其與郊祀天地有關，大家把這件事看得很爲神聖。證以後世卑視戲劇的心理，推想到當時的雅樂，其發生戲劇的可能性是很少的。」實則古郊祀中，每每參用俗樂。漢郊祀不但用俗樂，且用女樂；不但用女樂，且以男優飾女樂，接近戲劇，殊出周氏此項理解以外。詳下文述漢代之「戲禮」。

按清末不步青、王闓運等，已先王考用蘇軾說，指周蜡爲我國戲劇起源，惜均不求甚解，囫圇混過。平氏於此，無甚主張，其說見三章劇錄樊噲排君難節引。王闓運則用以講戲劇史，而叱茄支離，終未成理。尤以認蜡祭之末，舉以「致鹿女」一事，是優人「演段」之始，是始於距今五千三百年前之伊耆氏。假定指堯言，不指神農氏。毋乃過於離奇！蓋亦將周蜡之所有遠遠上推，屬之伊耆氏也。如此隨便誇張，聳人聽聞。恐非誠懇踏實，探求我國戲劇起源之道，於事不但無益，而且有害！應予澄清。其書用「戲禮」之內容，而不提及出於東坡，儼若己出，亦不可。李家瑞在其由說書變成戲劇的痕跡一文內，以爲主張我國戲劇源於八蜡及儺之說，殊「不着實」云云，殆指如王闓運一類之浮誇太過者而言。同一蜡祭爲「戲禮」說，有以爲「非過言」者；有以爲「不着實」者；有以爲「最有關」者；有以爲「可能性是很少」者；有藐之者，有害之者：矛盾如此，誠非辨不明矣。

本篇追隨諸家之後，動機原在澄清浮誇，就「致鹿女」一類事勘其實際可能，以祛衆惑；進一步因查明古蜡祭中對於我國戲劇起源，究竟能有幾分可言。路綫乃循蘇軾「戲禮」說之全部意義，

下文分析爲甲、乙、丙三義。以體察周蜡、晉蜡、唐蜡等之概況，分析有漢迄近代所曾有之種種「戲禮」事例。於此乃恍然於「戲禮」說，對我國戲劇，不僅有起源方面之關係，且有發展方面之關係，確係戲劇史上一條重要理論，爲不可少。茲將此項工作之重點放在搜討周蜡本質中所有之全部戲劇性；是「戲禮」之基礎所在，應予奠定；下至如王考之「非過言」說，董史之「最有關」說等，因此始獲得證實。周以前之時代荒遠，此類史迹渺茫，無從「着實」；遂撥轉方向，求之周以後。愈求愈近，愈增現實感，直將「戲禮」說之作用，導入近代地方戲及民間習俗之範圍以內，是非所在，隨事可辨，乃其特點！——如此，本篇之標題雖曰「戲禮——周代蜡祭」，原意祇存一元，專在蜡祭而已；但結果則篇內文章已將蜡祭與戲禮作爲二元，相提並論矣。至有關蘇軾個人之種種戲劇觀，於此附帶集中，予以評價，則本文尚有副收獲在，不可不知。此中是否尚多想像而已，難免浮誇？此對解決我國戲劇起源之問題，究竟爲助力歟？抑爲阻力？爲益歟？抑爲害？尚俟讀者作英明之裁訂也。

先列主要資料數條如次。禮記郊特牲十一曰：

萬物本乎天，人本乎祖，此所以配上帝也。郊之祭也，大報本，反始也。天子大蜡八。伊耆氏始爲蜡。「蜡」也者，索也。歲十二月合聚萬物，而索饗之也。蜡之祭也：主先嗇，而祭司嗇也；祭百種，以報嗇也，饗農，

及郵表畷，禽獸，仁之至，義之盡也！古之君子，使之，必報之。迎猫，爲其食田鼠也；迎虎，爲其食田豕也。——迎而祭之也。祭坊與水庸，事也。曰：「土反其宅，水歸其壑，昆蟲毋作，草木歸其澤！」皮弁素服而祭：素服，以送終也；葛帶榛杖，喪殺也。蜡之祭，仁之至、義之盡也！黃衣、黃冠而祭，息田夫也。野夫黃冠；黃冠，草服也。大羅氏，天子之掌鳥獸者也，諸侯貢屬焉。草笠而至，尊野服也。羅氏致鹿與女，而詔客告也。以戒諸侯曰：「好田、好女者亡其國！天子樹瓜華，不斂藏之種也。」（蔡邕獨斷于祝辭作：『爲位相對而祝曰：『土反其宅，水歸其壑，昆蟲毋作！豐年若上歲，取千百。』」）

禮記雜記二十二下曰：

子貢觀于蜡。孔子曰：「賜也，樂乎？」對曰：「一國之人皆若狂！賜未知其樂也。」子曰：「百日之蜡，一日之澤，非爾所知也！張而不弛，文武弗行也；弛而不張，文武弗爲也；一張一弛，文武之道也。」（孔子家語觀鄉射第二十八作：「孔子曰：『百日之勞，一日之樂，一日之澤，非爾所知也！』」又「弗行」作「弗能」。）

蘇軾志林三曰：

「八蜡」，三代之戲禮也。歲終聚戲，此人情之所不免也；因附以禮義，亦曰不徒戲而已矣。「祭」必有尸，無尸曰「奠」；始死之「奠」與「釋奠」是也。今蜡謂之「祭」，蓋有尸也。猫虎之尸，誰當爲之？置鹿與女，誰當爲之？非倡優而誰？「葛帶榛杖」，以喪老、物；「黃冠」「草笠」，以尊野服：皆戲之道也。子貢觀蜡而不悅，孔子譬之曰：「一弛、一張，文武之道」，蓋爲是也。（明邱濬大學衍義補附文云：『蘇軾曰：「迎猫則爲猫之

尸，迎虎則爲虎之尸，近于倡優所爲。』是以子貢言：『一國之人皆若狂也。』」)

羅泌路史後紀三曰：

炎帝、神農……每歲陽月，盍百種，率萬民，蜡于國中，以報其歲之成。……蕢籥土鼓，榛杖喪殺。既蜡而收，民息已。

王闓運湘綺樓說詩三曰：

庚辰（公元一八八〇）春，余復有蜀行，承設餞席。（指劉蘊齋所設。）談次，因及京師宴集之樂。優人「演設」者，蓋始于伊耆氏羅氏鹿女，其後尤盛于東周。至漢代元會，爲百戲之一。明人因遂直謂爲「戲」。內廷有供奉班。國朝王公入坐聽戲，著爲典禮。故京師公私會集恆有戲云。

八蜡百種萬物二

欲從簡略太過之經文、與繁瑣太過之注釋內，追求周蜡所能有之戲劇性，事頗不易。嘗不能離開經義，妄有主張；若經義本身顯有問題，亦祇可擇其與戲劇性直接有關處窺之，毋事多疑。蜡祭中人物複雜，首宜區分，不使相混，而後事有所託，義有所歸，庶幾無滯。周蜡有關之人人物在四方面：甲、受祭之諸神，即所謂八蜡等；乙、祭者，天子主祭，有司襄祭；丙、從旁列席之老農，雖

在甲以外，却是此祭中報施與慰勞之活對象；丁、觀禮之賓客，如諸侯使者等。受祭諸神，因天子之尊，始及八蜡；而祝辭內另見草木，則九蜡矣。又曰「百種」，更廣；又曰「萬物」，最廣！於此知「八蜡」者，僅百種或萬物之代表而已。八蜡：一、先嗇，即神農，神也；二、司嗇，即后稷，周之祖也；三、農，典農之官，教農之畯；四、郵表畷，田間督耕之郵吏，因其居處以言：——二至四，皆人也；五、貓、虎，獸也，已詳經文；六、坊，隄壩也；七、庸，蓄水池：皆物也；八、昆蟲，螟蝗之屬，害農者。經文中又曾見八蜡之三種待遇：曰「主」，最尊，限于先嗇，司嗇；曰「饗」，次之，農、郵、猫、虎屬焉；一般則曰「祭」，坊、庸、百種屬焉。夫蜡之對象，獸、蟲、草木、水土、房舍，無不包。廣則廣矣，但於祭類，已降而爲「羣祀」之容納碎小者，故曰「羣小祀」。不但如此，羣小之中，又列有對於農事不惟無功，而且有害者，有若螟蝗是。八蜡所備，乃上而至尊至吉之先司，下而至賤至凶之蟲害，兼容並包，同登壇墠。而貓、虎之迎，又爲其食鼠、豕，擬之螟蝗，則鼠、豕本身，又何嘗便排於所謂「萬物」之外？於是此一祀羣，不惟碎小，物與人之間，物與物之間，且充滿矛盾。下文所述感情方面：既有鼓籥和鳴，以樂田畯，又有榛葛喪殺，以弔死亡；事理方面：既戒諸侯毋荒於色與田，又賜以鹿、女，爲蜡貢之報；——亦在在突出矛盾。此種情況，於禮之體制，實有損虧，但於戲之媒進，則極爲利便，正好激盪相生，而蹈隙相附也。倘于禮原爲「大祀」、「中祀」，其間品秩井然，肅雍始卒，雖欲鋪張諧趣，點綴奇衺，以近

於戲，顧可得乎？然後覺伊耆創設，姬周增修，廣羅羣雜，一至於此，殆故爲反常，以申微用，並非偶然歟？——此乃蜡所以爲「戲禮」者之關鍵所在，先儒不察，但見蜡之宗旨明在酬功，而又許蟲害爲神，同來食報，太說不過，遂有就八蜡中，擅去「昆蟲」，代以「百種」者。未思大蜡之至，且及萬物，螟、蝗獨不能藏身於「百種」間乎？閃避字面，聊以自欺而已，一知半解，未足取也。故曰：於經可不必多疑。

尸三

蜡之對象既異常複雜，在儀式中將如何表現？誠然難事，——乃另一關鍵之所在也。至李唐，已直截了當，概設神座；於禮雖不復有問題，於戲劇則釜底抽薪，無可附託矣。東坡曰「蓋有尸也」，謂周蜡於受祭之對象，不設座而設尸。如王考一引晉語曰：「晉祀夏郊，以董伯爲尸。」尸入郊祀，於此可見。猫虎之尸，乃其中之尤著者，倡優爲之，「戲禮」斯興。注釋家于八蜡之坊與庸，或指爲發明水利之先哲；于昆蟲或指爲滅除蟲害，大有功之人。先使其人物化，然後以尸象之，當更易易。惟經文內之祝辭曰：「……昆蟲毋作！草木歸其澤！」乃面呼其物名，作直接告戒；人格化之說有所未合，亦不足取。實則祭祀之尸，初不限於代表人神。物凡經過神化者，無不可以設尸。坊

庸、水土、昆蟲、草木，其本身之象雖不便扮飾，若一經抽象爲坊神、庸神、水神、土神，以至昆蟲、草木之精靈，乃無往而不可扮爲尸。禮記正義曰：「恐迎貓、虎之身，故云『迎其神而祭之』。」神何所托？惟尸可承，即含有此種意義在內。此於「迎」之取義，尚有未盡，詳下文。猶之近代演西遊、封神等戲，日月、風雨、雷電諸神，禽獸、鱗介、贏毛諸怪，皆已取象登臺，極盡古「象人」之能事矣。上文二章辨儺歌舞戲劇，論漢角觝有說，可參。故謂周蜡普遍設尸，俱由倡優爲之，因而構成「戲禮」，其事可能，其說可通。

活動四

論活動，八蜡中僅神農與后稷是一定人物，而經文與注釋內均不云其於祭禮經過中，有何活動。人物無活動，即無從發生戲劇性。司馬貞史記補三皇本紀，曾謂神農作耒耜，教耕種，「於是作蜡祭，以鞭鞭草木。始嘗百草，始有醫藥」。「鞭」，寓意策進，促草木早日發生，正後世「打春」「鞭春」之所本也，正可演爲神農在蜡祭中之一種活動。乃搜神記等書，皆解釋「鞭草木」爲「盡知其平毒寒溫之性」，遂與下文「嘗百草」連貫，而不屬上文之「作蜡祭」矣。按草木內含之性，如「平毒寒溫」，應依原文，始知之於嘗，盡嘗，乃「盡知」；是現實，非寓意。鞭，如何可知此？「以鞭」句倘意屬下文，必曰：「始以鞭鞭草木，始嘗百草，始有醫藥」，今不然，其實可知矣。

由迎及角觝五

經文於猫、虎獨不然，有活動，非靜止。猫、虎，獸耳；在八蜡中，位僅高於昆蟲，待遇僅屬於次級之「饗」。而對猫、虎之饗，則言之特詳：「古之君子，（指統治者言。經下文云「既蜡，君子不興功」，同。）使之，必報之」，所謂「仁之至，義之盡」也；又曰：「迎猫，……迎虎，……迎而祭之也。」「迎」字凡三見於猫、虎，而未嘗一見於其他七蜡，何歟？（蔡邕獨斷列八蜡名，於「猫、虎」下注：「猫食田鼠，虎食田豕，迎其神而祭之。」未明所以。）凡尸，非預居其位者，屆時入而登場，事畢出而散場；又當場飲食，均祭之通例。——凡此均不能算含有意志之活動；三代之尸，基本上或坐或立而已。（周禮禮器：「周坐尸；夏立尸而卒祭；殷坐尸。」）若猫、虎之尸於「迎」之中已便不然，登場之後，殆另有何種活動。於此當揣「迎」字含義究竟如何。夫以先嗇、司嗇之尊，其尸之登也，尚不曰「迎」，而於猫、虎之賤，反屢曰「迎」，足見此「迎」字並非何等敬意，有若常義之曰「迎迓」或「迎求」種種也。「迎」之常義主要爲「逆」，其引申義，當可專在某一事類，如曰「迎敵」或曰「迎戰」，猶「逆」之有曰「逆襲」「逆取」也。史記天官書曰：「迎角而戰者不勝」，正是其例。如此，曰「迎猫」「迎虎」者，可能爲「鬥猫」「鬥虎」；曰「迎而祭之」者，乃俟其先表演角鬥，然後饗之。於此再循東坡說：「猫虎之尸，誰當爲之？……非倡優而誰？」疑倡優於此所爲者，

不僅猫、虎而已，同時且另象田鼠、田豕，相對角鬥，其勢並甚激烈！作用在明猫、虎確曾勇於赴命，經文曰「使之」。忠於農功，滅除田害，大有造於稼穡，然後受祭而食報。昆蟲如螟蝗，可因「百種」而正式入蜡，鼠、豕獨不可以反面人物、因「百種」或「萬物」而登場乎？然則周蜡之中，可能有一幕勇武之角觝戲在，亦即構成「戲禮」之主要成份也。凡周蜡事，不妨多參考周儺——此乃一原則。周禮夏官：「方相狂夫四人。」鬥猫、鬥虎之入蜡，以食鼠、豕，正猶狂夫四人之儺，以驅疫鬼耳，並無足異。漢制大儺，以方相四，鬥十二獸，獸各有衣、毛、角，由中黄門行之；以鬥始，却以儛終。（後漢書禮儀志。）中黄門，正倡優也。周儺驅疫，對象猶虛，未云扮設疫鬼；周田中虎、豕之鬥甚烈，是現實。詳下文。周蜡象之，必賴有豕。至漢儺設獸究竟昉於何時？是否得諸周蜡之意？不可知矣。漢西京平樂觀內弄「總會仙倡」，顯又易神爲仙，而移鬥作舞，乃有豹戲、熊舞、虎鼓、龍吹等表演，已從角觝進爲百戲；若其發端，亦豈皆遠在周蜡中之猫鼠相形、虎豕爭勝歟？雲南晉寧縣石寨山古墓（據馮漢驥文冊：「西漢墓。」）中於解放前即出土銅器甚多，內有「虎咬豬銅扣飾」一件，據文物一九六四年十二期四十三頁解釋略云：「一豬向前奔跑，一虎咬着豬背。豬虎的花紋簡單，鑄造平板，當爲此種扣飾之原先作品。」其詳則見雲南晉寧石寨山古墓羣發掘報告文字本內，及報告圖版本內（一九五六年十月編）。圖可照文物一九六四年第十二期摹，惟時代須另查。

前文正名節，述「戲弄」之古義，曾謂「戲」「劇」二字之義相承。「劇」從「刀」，「豦」聲。「豦」，

說文九下：「斗相丮不解也。從『豕』『虍』，豕虍之鬥不相捨。……司馬相如說：『豦，封豕之屬。』一曰『虎兩足舉』。」姚華謂「豕虎之鬥，今無所聞。物力變遷，古今有絕異者，不得謂豕不鬥虎。」姚君疏矣！「今」雖無聞，卽以古而論：八蜡之一，正由豕虎之鬥而來。豕虎之鬥本在野。依東坡意，並如上說，其象可能戲於蜡中。造字雖取象於野，不於戲，但必其事確，然後始造字；必其功卓，然後始入禮；必其象烈，然後始作戲。以字證戲，雖遠而實覈，似尚不算浮誇。東坡創「戲禮」之說，必因其有堅實之內容，與一定之根據，値得研求，於此益信。謂角觝百戲爲我國戲劇起源之一，義雖不全面，其說信有本。

此下就蜡禮中所用之諸藝事，以求其接近於戲劇者。

樂歌六

蜡之樂歌，詳於周禮春官宗伯下大司樂：「凡六樂者：一變而致羽物及川澤之示同「祇」，再變而致臝物及山林之示，三變而致鱗物及丘陵之示，四變而致毛物及墳衍之示，五變而致介物及土示，六變而致象物及天神。」鄭玄注：「此謂大蜡；索鬼神而致百物，六奏樂而禮畢。……每奏有所感，致和以來之。」其中所見羽、臝、鱗、毛、介諸物，在郊特牲經文內，卽「百種」與「萬物」，可信周蜡之

樂卽此樂也。惟六變所致，除天神外，皆水土與動物耳。卽使以「天神」包神農、后稷矣，若農與郵表畷，皆人也，無所屬，將用何樂以致之？且六樂之致，迎神之來而已，禮於此方開展，並未送神，何以云六奏既終，而禮卽畢乎？故蜡之樂誠然有此，但必不止此也。

春官宗伯下籥章又云：「掌土鼓、豳籥。……凡國祈年於田祖，（如神農）歙豳雅，擊土鼓，以樂田畯。（教農之師。）國祭蜡，則歙豳頌，擊土鼓，以息老、物。」「土鼓」，以陶瓦爲框之鼓；籥，三孔笛。田畯與老、物，同在八蜡與百種中。「老」指老農；「物」指牲畜，皆爲農事而辛苦經年者，特於歲終之蜡中，奏鼓笛，歌豳頌，以致慰勞，勸休息。李景齊釋云：「蜡祭之設，所以答鬼神之功，故宜歌頌。詩之周頌豐年之詩曰：『爲酒爲醴，烝彼祖妣，以洽百禮。』所謂『蜡祭吹豳頌』者，毋乃在此乎？」此仍想像比擬之說，此三句詩中並無慰息老、物之意。蜡之樂章究竟如何，仍須另求。上述「六變」之和，其效足以致百神降臨，乃雅樂中一種傳統之唯心願望耳，不足深論；至於鼓笛歌頌之美，倘眞足以樂田畯，息老、物，却是一件現實之人事。講求效果如此，宜爲後來戲劇音樂之本也。

舞踏七

蜡之舞踏，經無明文。惟周禮地官司徒曰：「鼓人掌教六鼓。……凡祭祀百物之神，鼓兵舞、帗

舞者。」「帗」後世作「拂」。又曰：「舞師掌教兵舞，帥而舞山川之祭祀；教帗舞，帥而舞社稷之祭祀。」此處「百物之神」，當在蜡祭所有之「百種」與「萬物」內；「山川」與「社稷」，當在上文六樂六變所致之諸神示，如川澤、山林、土示、天神之內。故蜡舞可能用兵、帗。宋陳祥道禮書乃肯定曰：「蜡之為祭，……其樂六樂，而奏六變。吹豳頌，擊土鼓，舞兵舞、帗舞。」此二舞與戲劇或百戲雖不相涉，但其容均盛：兵舞執朱干、玉戚，帗舞執五采繒，有柄，形如拂。——二者一剛一柔，可以致和美，壓觀聽，乃「戲禮」不可少之成分也。再上文所謂虎豕貓之角觝，雖狀威猛、劇烈，其活動仍可以合金鼓，有節奏，即帶有舞踏形式，亦在意中。

服裝八

蜡之服裝，頗富戲劇性；而經文疏簡，有俟貫通。其人物與意義有別之處，尤須分曉。凡祭者為一類，經文指陳較多，是實；凡被祭者為一類，由倡優之扮尸而想像，是虛。祭者服裝，有一基本意義貫串其間，——尊重勞動，表揚農功是也。因之，服裝之形式與色彩，俱由此出發，取象田野，摹擬農禾。金元院本之專扮農人者，曰「禾下家門」，可溯源于此。與一般之祭服詳周禮春官宗伯之司服。固異，去祭者平日之公私服章更遠，亦並不等於老農、老圃之實際衣服，乃具戲劇趣味。其色尚黃，既象

泥土，亦象秋收。故曰「黃衣、黃冠而祭」；曰「其臘先祖五祀，謂之息民之祭，其服則黃衣、黃冠。」見禮記正義釋月令孟冬之月。是時，諸侯貢使臨觀於場，雖爲賓客，並非祭者，亦「革服」、「野服」，戴笠而至，尊此基本意義，統一服從也。唐楊諫大蜡賦，因論語有「黃衣狐裘」句，遂曰「狐裘以黃」，似未合。狐裘之黃，畢竟貴服，豈入草野？論語所云，非祭服也。

此外尚有一較複雜之意義，既慰勞、勸息，復送終、弔亡，與上述基本意義相輔，經文「黃衣黃冠而祭」下亦曰「息田夫也」。與上述歌舞聲容以樂田畯者則矛盾，應是分別安排在不同之兩個場面内耳。蓋「皮弁素服」、「葛帶榛杖」，已儼然一套喪服，去鼓籥和鳴、朱采繽紛之氣氛何遠？雖曰殺於喪禮，一半對亡者送終，一半仍對生者勸息，但驗之五禮，吉、凶、軍、賓、嘉。究竟吉乎？凶乎？大概田畯、農、畜凡適亡於是歲者，則總在蜡中送其終，弔其喪，祭其鬼；凡已衰殘疲憊，不堪任使者，則並於蜡中敬其老，祝其休，饗其勞，如此生愉死安，各得其分，所以曰「仁之至，義之盡」歟？天子乃主祭者，據周禮司服，天子「祭羣小祀則玄冕」。蜡既祭至百種與萬物，當屬「羣小祀」，天子應玄冕。至於「皮弁素服」，舊說認爲是蜡祭者之服。惟八蜡中於神、祠、人均不云老，老必指「田夫」、「野夫」、「田畯」、「老、物」等而言，上文所謂「報本慰勞之活對象者」是。凡此原可屬於被祭之百種中，亦可不在祭列，而是從旁觀禮之老農、老圃。如上引籥章所見之「田畯」與「老、物」，或屬八蜡第三之「農」以內，或屬祭場外之羣衆內，皆可能。雖在

祭之外，仍在禮之中；若從後世之戲場以觀，每每溝通內外，更無論矣。

以蜡祭之全盤服裝言，其重點應不在祭者或賓客方面，而轉在所祭之八尸。蓋如東坡說，蜡必有尸，尸以倡優爲之；倡優之扮飾，爲求神似，爭奇鬥勝，無所不至，則於服裝之表現，將不勝言矣！於此有同時代之方相與儺可參考，以作定論，並非浮誇假想。據周禮，方相之飾，曾蒙熊皮，黃金四目，玄衣朱裳，執戈揚盾。料蜡尸不由倡優扮飾則已，若有倡優扮飾，勢必在此項基礎上，更有所發展。例如上述鬥猫、鬥虎，兩足舉，相乳不解，非常激烈，豈常猫、常虎之狀所能盡？其所以僞毛鬚、飾牙爪者，又將如何歟？周禮司服言「尸，服卒者之上服，以象生時。」僅憑此「以象生時」之普通標準，滿足一般之要求，已將使蜡尸之外貌光怪陸離，蔚爲異彩。彼倡優之技、象人之業，固自來誇張浪漫，初不至後世始然耳。

綜上所述：蜡祭之內，時見黃衣、黃冠，時見素裳葛帶。情緒有轉變，場面有更張，服裝乃隨之而移易。或捨精用粗，紆尊從賤；或既主祭內，亦兼顧祭外；或於亡者示哀，並於生者致慰。加以八尸本身之爲貌，及下文鹿、女之僞飾等，皆可能逼眞之不足，益又進而增其華茂者。——凡此種種，主題之方嚮雖同，而作用則多面發展，其所以見戲劇性者，誠充沛矣。

用具九

蜡之用具，從「戲禮」言，便是道具。其作用與服裝同，故並易含有戲劇性。而其重點，亦在被祭者，並不在祭者。祭者所用之一般祭具，如尊、俎、籩、豆，牲、酒、柴燎等，毋庸措意。他若經文所及，表意特深者，僅一榛杖而已，其實際應不止此。被祭者方面：神農倘於蜡時鞭草木，則有鞭；舞者倘先後陳兵、帔，則有朱干、玉戚、五彩繒拂。……尤其八尸於服裝而外，欲顯著其特徵，有若方相之「執戈、揚盾」者，手中必然各有所執，而道具復不勝用矣！

祝辭客告十

蜡之祝辭，在「戲禮」內，便是吟誦；蜡之「客告」，在「戲禮」內，便是說白。——二者體雖略異，其用則同。若更與蜡之樂歌合看，便是有唱而外，又兼有誦、有白，「戲禮」之說，因之愈彰。東坡視古卜祝之伎，不啻倡伶，（洒星硯月石風林屏詩：「自憐太史牛馬走，伎等卜祝均倡伶。」）古禮中，祝之職位殊重，所以使東坡釀成「戲禮」之觀念者，益不為無因。經文於祝辭祇見韻語四句，對水土、昆蟲、草木而發，不及八蜡中其他，疑非全文。獨斷所載，於四句後，多「豐年若上歲，取千百」二句，未知來歷如

何。又曰「爲位相對而祝」，如何爲位，如何對祝，亦不詳形制。唐開元禮敘蜡祭：「其五方神、獸、鱗、羽、贏、毛、介、水墉、坊、郵表畷、於菟、貓等之座，各於其方壇之後，俱內向，相對爲首。」未知與此近否。惟原辭四句，是指示告戒口氣，按諸大祝所以「掌六祈，以同鬼神示」者，周禮春官大祝乃近於第五之「攻」，第六之「說」。鄭注：「攻，說則以辭責之。」「相對而祝」，可能近於戲中對白。客告方面：大羅氏代立王言，對方諸侯之貢使是人，非鬼神而尸者比，其事較爲現實；倘納入戲禮以觀，使者可能倘簡單致答，亦成對白之勢，便尤富於聲情。客告爲散語，與祝辭之爲韻語者，又見錯綜。

致鹿、女十一

循序至此，當有以明蜡祭中最後一節，曰「致鹿、女」之究竟矣。此節之有，若就禮說，非常重要！東坡指鹿、女爲倡優所扮，王闓運甚至謂「伊耆氏羅氏鹿、女」是優人「演段」之始。其中實質所在，與問題所在均不容囫圇混過。據經文及舊說，周室年年蜡期之前，諸侯俱命使者貢鳥獸，以充俎豆之需；大羅氏爲執掌鳥獸之長官，大羅氏之下，尚有羅氏。因代表天子受之。蜡時，衆使者並戴笠、野服，蒞場觀禮。禮將畢，大羅氏復代表天子，會集衆使者，轉將鹿、女致諸侯，並諄諄告戒曰：「好畋獵有度，好女樂毋荒，否則均足以亡國！」命使者歸達其君。——事之大略如此。按鹿宜爲珍獸

之一，所致者乃珍獸，或不止於鹿；女出於亡國之孥，其國亡，收其女爲孥，甚至已編爲女樂。研討者於此乃面臨一實質之關鍵，必須洞燭：此一「致」字，究作何解？或曰：致，「致與」也，天子借使者手，以鹿、女賜諸侯，引鹿自囿，招女自房，使一一當場，人物俱實，不俟扮飾。或曰：致，「表示」也，長樂陳氏注：「使者將返，羅氏以鹿、女示使者，以王命詔之。」劉氏曰：「既受草笠之獻，則致鹿、女於庭。……」二觀均不云賜與。在使者與觀衆前，示曾有鹿、女之象而已，其象隨客告之畢而罷，是虛，出於扮飾。東坡主後一說，故今所傳各種版本之志林，皆作「置」，設也，不作「致」。此點既虛，顯見「客告」之舉，亦例行公事，官樣文章而已，並無多少現實意義，謂之戲耳，初無不可。注釋家於此，深滋疑竇，異說紛紜：或疑天子既爲鹿、女之媒，又申亡國之戒，誠所謂「飲人狂藥，又責人正禮」，言行毋乃相戾？或慮鹿可如數常得，亡國之女不可常得；諸侯蜡貢者衆，何以一一遣還？遂謂其事非眞致鹿，致捕鹿之羅而已；非眞致女，致女服之襦，均示意而已。——說殊勉強。周禮夏官羅氏曰：「羅氏掌烏鳥，蜡則作羅襦。」鄭注孔疏以「羅襦」爲一物，襦乃羅之細密者。冬令不妨多殺，故用密羅，多捕鳥獸，供祭祀之需。惟鄭鍔曰：「致鹿與女，非必用鹿與女也，蓋用取鹿之具，與婦人之羅襦而已。……羅以戒其好田也，襦以戒其好女也。」薛氏曰：「以禮屬民而飲酒，存國家之大體，豈可眞致鹿與女哉？以鹿不可致，故作羅以示之；女不可致，故作襦以示之耳。」——此皆不免主觀之斷。果如所云，「戲禮」將難成立。一切類物示意，而不賴象以興感，聲容並廢，倡優、象人可遣，樸則樸矣，奈樂教之不彰何！茲守定疑經不必太過，循其

原旨以求，轉得貫徹「戲禮」之義。蓋於周室某年蜡祭之中，至少必有一次會向貢使致鹿、女；大羅氏口傳「聖旨」，有戲意；衆使者野服趨蹌，有戲意。——此賓主兩面，皆由現實人物，當場行動，毋煩扮飾。惟彼呦呦之鹿，由象人僞飾，與上述角觝一幕中之爲猫、虎、鼠、豕者同，有戲意；而彼娟娟之女，則由男優裝旦，雖綽有歌舞之姿，仍深滅罪孥之恨，又非若鹿豕之蠢蠢者難有表情也，更饒戲意。於是大羅氏現身說法，愷切陳詞，手指鹿、女，口伐荒亡，諸使者及觀衆恪恭王言，浹洽王化，亦並有戲意。——演進至此，蜡已告終，而由多方寓意之「戲禮」，亦圓滿完成。參看下文所以解釋東坡志林之說者，正復如此，並無參差。至於使者事後，果否由賓館中，領得鹿、女歸致其君，於蜡、於戲，兩均無涉，當不必究矣。

雖然，疑經誠不必太過，若感覺問題之有關「戲禮」者，仍不當默；恐其中有公疑，即應求的解，一人識淺，不足以探之，不必自我蔽之也。蜡祭宗旨，皇皇然在報本、反始、勞農、休老、息民等等，而致鹿、女，則限於告戒敢荒、色荒而已，彼此遠不相及，未知何以必於蜡祭之終，安排此節。進一步，祭八蜡是人、神間之靈感交通，致鹿、女則君、臣間之政教施受——二者不在一平面上，亦不知如何能於延展而相銜。孔疏謂「此一節因上蜡祭，廣釋歲終蜡時之事」，認致鹿、女確是「蜡時之事」。又曰：「歲終功成，是由野人而得，故重其事而尊其服。」諸侯使者並非野人，僅着野服而已。祇憑此點以建立其與蜡祭之關係，而聯綴爲一，亦殊勉強。

楊泉大蜡賦有曰：「聖人之舉事也，務於崇勸戒，敦否臧。樹之瓜華，告多藏者必覆；致乎鹿、女，示不德者斯亡！……是以伊耆之禮不易，大羅之職有常。」——言之頗爲中肯；對「伊耆之禮」與「大羅之職」終是兩回事一層，亦不言而著。惟此項安排之不合理，不妨體會爲「戲禮」之又一創造，便反覺可取。竊意鹿、女與大羅氏當場頗有表現，已略如上文所言。雖經無明文，若與「迎猫、虎」合看，則事有適則。前之「迎猫、虎」，後之「致鹿、女」，可能爲周蜡「戲禮」中之兩幕重點。典籍相傳有此事，便有此事；與其主觀求合於「常」，不如想像求通於「變」也。參看下文解東坡「戲禮」說。

禮記雜記下載孔子、子貢對於蜡日之狂歡，見解不同。設若從此事看起，以迄志林之如何指出「戲之道」，路史之何以稱「蜡戲」，晉賦之何以稱「娛蜡」，對晉蜡期間之社會繁榮，應如何理解，對後世喪禮殯儀內，都帶有娛樂活動，應如何理解，……此中實有一共同綫索，貫穿其間。倘預爲分析而掌握之，於所謂「戲」者，庶可通曉，不至因混淆而迷惘也。換言之：「戲禮」有其不同時代之全面意義在，設若祇瞻之在前，或僅偏倚一面，則誤會將滋生。

戲禮三義十二

「戲禮」者，貫徹古今，其義有三。甲義曰：以戲爲禮，戲在禮中，戲、禮一體，名義享神，實兼

娛人。其戲爲歌舞、百戲等之表演，及人員、服飾、用具、祝語等之漸異於常，而含有戲劇意味者。此中惟有歌舞之表演，不能單獨成爲「戲禮」條件，因古禮多有雅樂、雅歌、雅舞，古禮不因此而皆爲「戲禮」也。乙義曰：禮畢，戲繼，戲以禮進，戲、禮各別，其戲已爲「徒戲」，爲戲劇，不必與禮同內容。名義雖以侑鬼、享神，實際仍以娛人。後世間或有以歌舞、百戲入廟祭者，介於甲、乙二義之間，乃特例。詳下文述北周。再則戲劇內容雖有悲歡之別，而作用都在娛人；若禮之凶者，賓主竟可不同一感情，主人仍有娛賓之責，因此，矛盾突出，而「戲禮」斯成。吉、軍、賓、嘉四禮內，並無此種矛盾可言，苟非另有意義存在，均不必與「戲禮」乙義濫爲比附也。下文舉康樂與西涼伎均另有意義。丙義曰：蜡日舉國全休，盡情逸樂，飲食戲豫，無所不可，詩板：「無敢戲豫。」傳：「謂逸豫也。」種種嬉戲、遊戲、博奕、競賽之舉俱無禁。皆因有此蜡禮而來，故亦在「戲禮」一說範圍內。甲義當屬正面，以周蜡之所見者最著；乙、丙二義雖居側背面，且存在之時代不同，但爲得「戲禮」之全，亦不可廢。從乙義可以發現許多古戲劇或其因素，及近代許多地方戲種，允爲我國戲劇發展之一社會原因，不容忽。丙義之立，似較勉強，然頗有作用。其所謂「戲」，既非戲劇範圍，於本文爲附帶關係；因其亦以見于周蜡者爲最早、最著，自孔子至東坡均有說，聯繫頗密，故於此一並交代明白，免生葛藤。

禮記雜記下一節，於蜡祭本身消息，無所透露，祇反映周蜡當日民間之動態與情緒而已。子貢所觀並不在蜡祭，而在蜡祭之社會環境與影響。「一國之人皆若狂」，並非萬人空巷，前往觀禮也，乃狂於此日私生活之縱飲恣遊，追歡逐樂，不守禮敎之束縛，因此日不但嘗歡，而且許狂，可以略禮而援情，非子貢唯禮主義者所及計耳。據周禮地官党正：「國索『蜡』之原義爲索。鬼神而祭祀，則以禮屬民，而飮酒于序，以正齒位。」謂蜡祭畢後，地方又舉行「鄉飮酒式」之儀注，按齒、爵爲序。蜡中所以敬老、息民者，一部份卽借此表現。同時又申孝悌之義，無非盡量施展封建禮敎。論其實，此日參預蜡祭，與「飮酒于序」者終屬少數人；禮記月令「孟冬之月」，孔疏：「子貢云：『一國之人皆若狂』者，按鄉飮酒初立賓行禮，至禮終，脫屨升堂而癩，行無算爵。然則初時正齒位，後則皆狂。」其實參加此種克舉之飮酒者，限於齒、爵及賢能，何嘗一國之人皆參加？又明明限於「安燕而不亂」，何嘗能狂？孔說非。若多數子貢以爲「一國之人」。則援自古以來之年終常例，擺脫禮敎束縛，各自飮宴戲豫，盡情狂歡。子貢礙以「若狂」爲悖禮，形於憤慨。孔子敎之，所言雖僅及張、弛協調，文武之道而已，而暗中則示禮敎之藩籬，亦不妨及時一破「禮之用，和爲貴」也。原語「百日之蜡，一日之澤」二句，未達本意，須從別解。月令與家語作「百日之

勞，一日之澤」，較明。晉人講蜡，稱「百日之勤，一日之澤」。按「蜡」既云索，「索」如謂枯、索，便與「澤」對立，而意亦明。本意謂國人終年在禮教之纏縛中，實在太苦！蜡節狂歡，略得解除，纔一日之暫耳。是年張而日弛，年守而日狂也，何過之有？實際三百六十比一，非百比一。注釋家謂「言『百日』者，舉其全數，喻久矣，實一年之勞苦也」，殊不可通。曰「百日」，祇爲百日上下之全數，不能爲三百之全數。倘「百日」可喻「三百日」之久，則詩三百五篇，抑可曰「詩百篇」或「詩一百」，以喻其全數乎？於「張」則縮之，於「弛」則誇之（詳下文），適見封建統治者對百姓無所不用其欺耳。試看子貢以爲「狂」者，孔子方以爲「澤」。「澤」者何？精神不太枯燥，稍裕生趣耳。舊說「澤」是「君之恩澤」，亦不可通。君「恩」浩蕩無極！豈能限止於「一日」之內！其餘三百五十九日皆絕「恩」乎？孔子方爲「一國之人求澤」，而子貢但知支持封建禮教。其害之烈，雖未「吃人」，亦既傷人。——此一事中，師徒之賢、不肖有如此者。斥子貢曰：「非爾所知！」蓋孔子於禮教，主張作適當調節，顯有難盡言處，故使子貢以意會。不然，一弛一張，勞逸相間，其理甚淺，孺子可喻。子貢雖愚，何至不知？王考一指大蜡之索萬物，是古巫風之餘習，繼乃曰：「故子貢觀于蜡，而曰：『一國之人皆若狂！』孔子告以張而不弛，文、武不能。」王氏意在子貢所謂「狂」，是由於觀蜡，蜡中有戲，可以因娛樂而弛。如此，子貢所不知者，直孺子皆知之勞逸相間而已，可乎？如此，姑無論郊祀場地縱廣，終難以同時容納一國之衆，其說殊不現實；而謂周蜡「戲禮」中所具戲劇性之效果奇高，竟

足以鼓動當時余國之衆，觀蜡遂成爲國人是日惟一之娛樂活動，可乎？如此，分明是另一種過分誇張。雖出於無心，却因對於「戲禮」之意義未加分析，誤丙爲甲，乃說不通。如此，對於探求我國戲劇起源之工作亦有不利，是非究竟，亦不得不指明也。上文列志林之說後，曾附見大學衍義補之附文，其含義意亦同犯此病。

循孔子對於蜡日狂歡之內心主張，以回顧彼周蜡中所以許入倡優，戲意勃如，有如上述者，在孔子殆與蜡日之不禁狂歡視同一例耳。曰：蜡不過「羣小祀」，百禮之莊，僅此一禮之諧，宗旨原未曾背，不過手段不同，有何不可？手段不同，是亦文武之道、先王之治，其用深焉，非妄作也。——如此設想，實未必誇。「禮者，治之粉澤也。」六韜引太公對文王語。「禮者，因人之情、緣義之理，爲之節文者也。」管子說。充孔子求澤之圖，於古禮中使不妨滲入戲劇成分。戲者何？能澤人者，非索人者；能愈人精神上之創傷者，非創傷人者。從蜡日之不禁狂歡，證禮中之合當有戲，頗順成而着力。然則禮記雜記下此節，對於蜡祭本身，正透露出一大消息，何得云無？

循孔子對於蜡日狂歡之內心主張，以驗東坡志林「戲禮」說之含義，頓覺開朗！志林曰「八蜡，三代之戲禮」者，此戲字是甲義。指伊耆氏創之，夏商先之，不自周始；所以號爲「文武之道」者，乃周人推尊其祖，愈生信念耳。曰「歲終聚戲，此「戲」字兼甲、丙二義。此人情之所不免」者，久張之弛，久索

之澤，求之直逾於久饑、久渴！不僅在筋骸之舒和，亦且望心情之寬放也。曰「因附以禮義，亦曰「不徒戲」而已」者，「不徒戲」即「戲禮」之甲義。此語最是事理核心所在。蓋處於初期封建社會中，人情當不能絕滅，而禮教尙不能開明，就其矛盾尖端，以謀逐漸協調，除作僞外，別無他途——即聚戲其實，而掩護於「禮義」旗號之下。此時「徒戲」「徒戲」即乙義。尙不能在社會公開立足，「端人正士」所不敢近；迤及唐代，依然如此（參看前稿），惟民間情形不同。必也，安排爲「不徒戲」，使一般觀衆安於心，庶幾盜鈴掩耳，施施而來，例如飮酒，一極尋常事耳，在「非爾所知」之輩，終欲其向孝悌立心，從齒爵請命；舉杯斟酌必不能對明月，或會知心，否則便「賜也未知其樂」；晉稽含娛蜡賦序：「大蜡之夕，雖天下同有，携金闌以齊馨，利貴得意，以遺榮勢，孰尙我哉？」排除榮勢，得意忘形，以會知心爲樂，正賜之所未知者。何況於戲，其變而悖於禮也，十百倍於飮，顧能無所遮掩，便亦裸裸暴於衆乎？於是「迎猫、虎」必然掩於「仁至義盡」之下；「致鹿、女」必然掩於戒畋戒色之下，索百種以便於登百戲，必然掩於「羣小祀」及「報本反始」之下，……其僞甚明。推詳及此，「戲禮」之義，當已洞貫，無復留滯；上文對於「致鹿、女」所提問題，乃終覺不是問題矣。

從知我國歷史上早已有戲劇運動，時間經過甚長，迹象隱現不一，自開端之爲種子、仁核、卵翼於「仁至義盡」一類標語口號之下，從而紆徐發展，以達於他端之專業完成，公開奏伎，其形式有若元代戲場高懸「太行散樂忠都秀在此作場」之舞臺橫額者，名稱仍曰「散樂」，而不曰「雜劇」或「雜戲」等，顯然仍帶依草附木之痕迹。其間由隱至顯，由微至著之轉變，逐代有進，曾經綿亙二千五百年之久！假設起周文王，迄元泰定帝。初非一蹴而幾之事。此點值得鄭重提供戲劇史家留意。不可祇震於他端之炫赫，而罔知其先有此端之韜藏也；「振葉尋根，觀瀾索源」，於此顧能少乎？惟戲劇運動之遭際如何，並不能限制戲劇本身水平之提高。戲劇史家倘忽視文藝必不免於政教拘箝之規律，而欲戲劇脫離環境，躐等速達，固有所不能；設若專憑運動之利鈍，來定其本身造詣之高低，則亦難得其當。例如周靖以後，約一千九百年，臨盛唐階段，論其劇戲環境，仍有不利一面之存在，於往古「附以禮義，不徒曰戲」者，尚未悉免；卽以優伶專業之純度而論，此時所有亦復去理想甚遠；然而此時戲劇已形成之各體，與夫其潛在作用之宏闊，實俱已穩成，難於否認矣。近人往往但知拘定今戲之標準以求古戲，遂憾其不能免於儀式，以爲有傷體制，因要求眞戲劇先向儀式中謀解放。周史曾略明此點，前稿曾有介紹。此義殊非全面。當某一階段時，儀式正於暗中掩護戲劇前進，初未加以阻遏或蒙蔽，則無從說「解放」也。至於戲劇體制，古今所有，天地正寬，非宋金以後之數種傳統形式所

能襲斷，以「眞」自命也。遲來發現之地方古劇種，無慮百數。戲劇史家苟稍予重視，便當感過去所接觸之民間文藝實太少，所以衡定古劇體制者實太狹，參看下文，從東坡之戲劇觀以檢討任考。已是大病！今後倘願矯治，求對症之藥，正不妨先就「戲禮」之說，一開胸臆耳。

姬周之治，以禮爲宗。其運行也，如春之煦，翕然合於樂，則曰「禮樂」；如秋之肅，森然比于刑，則曰「禮法」。樂猶不足，事有在干戚羽毛之上者，則蒸蒸乎結於戲，名曰「戲禮」。此一步之進展，毋乃奇特，出於規律以外。然人情中確乎有之，典籍中既已萌之，然後有識之士始從而立說，初非弄虛文於泡幻也。此中論點，有禮之蓮，有戲之源，有文化之流風，有思想之體系。本篇不能盡其義，俟有志者別爲闡揚，謹號召焉。

以上種種，皆自周蜡出發，以「戲禮」之說爲中心。以下續陳周以後之蜡祭或戲禮，並論東坡戲劇觀之另二說，曰「俳優爲之」與「戲之道」。

漢代情況十五

秦漢魏皆有臘無蜡；漢之「臘而不蜡」，事尤突出。雖宗旨報功。與時間年終等大致不異，而所祭之重點已半在先祖，其體用便不同。如猫虎、昆蟲、草木等，皆無從登場，黃冠、草笠、野服等

亦無從施展。其性質不復爲「羣小祀」，尸便難用倡優；有莊而無諧，諸凡戲劇化之興象，均無所託，遂脫離「戲禮」。——此乃事實之關鍵所在，以往注釋家雖不及此，但如玉燭寶典云：「臘者祭先祖，蜡者報百神，同日異祭也。」指示極精！既有若本文上述種種存在，於此實不容無判別。董史本身爲戲劇史，畧不顧及戲劇，祇循舊文，以考蜡、臘間之一般情況而已，且斷二者爲一，名異實同，原文：「臘祭和蜡祭原二而一，一而二的。」又云：「把『臘』、『蜡』當作一種祀典，較合事理。」毋乃失其所宰歟？

雖然，漢代之臘，誠非「戲禮」，若在其他祭祀之中，以戲爲禮者自漢以後仍續續有之，甚且加劇，斯值注意。發展現象既如此，乃尤足以堅定「戲禮」之原則。倘「戲禮」僅與蜡、臘二種祭禮相終始，而未嘗及其他之禮儀，則其事之基礎，反爲薄弱矣。上文去敝節引明楊愼語：「漢書郊祀志：優人爲假飾妓女，蓋後世裝旦之始也。」又脚色章生旦節引明方以智語：「胡妲，卽漢飾女伎，今之裝旦也。」——二家所指同一事，西漢於郊天大祀中，曾用女樂，且以男伎僞飾，並不直接用女伎。試思事果若此，縱非演戲，其爲「戲禮」，倘何遺憾？其事究竟如何，應於此詳之。

漢書二五郊祀志，載成帝時，丞相匡衡奏：

甘泉泰畤、紫壇，八觚宣通象八方。五帝壇周環其下，又見有羣神之壇。……紫壇有文章采鏤黼黻之飾及玉女樂。石壇、仙人祠，瘞鸞路、騂駒、寓龍馬，不能得其象於古。臣聞：郊柴饗帝之義，掃地而祭，上質

也。……皆因天地之性，貴誠上質，不敢修其文也。以爲神祇功德至大！雖修精微而備庶物，猶不足以報功，唯至誠爲可。故上質不飾，以章天德。紫壇僞飾女樂、鸞路、騂駒、龍馬、石壇之屬，宜皆勿修。

此節辭甚簡約，原意不能盡曉。讀者於此之認識，可深、可淺；二者孰爲可信，因文獻不足，一時尙難遽斷。然僅就原文揣摩，並旁考一二資料，是非所在，已覺顯然。淺義將如何乎？曰「玉女樂」三字，自來讀爲「玉、女樂」。「玉」顏師古注引漢舊儀，指爲玉几及玉飾器。御覽五二七載漢舊儀曰：「祭天用六綵；綺席六重，長一丈，中一幅，四周緣之。玉飾器凡七千三百，物備具。」文內未及玉几，「几」疑從「凡」字誤生。顏注又誤「七千」爲「七十」，而略「三百」。「女樂」，顏注：「即禮樂志所云『使童男童女俱歌也。』」漢書二二禮樂志：「以正月上辛用事甘泉圜丘，使童男女七十人俱歌。」卻置下文「紫壇僞飾女樂」顯然爲一事者不相顧，無所貫通。於「仙人」則無解，於「寓龍馬」句及「僞飾」均無解。或者認爲「僞飾」二字之在文內，從「女樂」起，一直貫至「石壇之屬」，不僅「女樂」爲僞飾；「僞飾」之「飾」，即前文「上質不飾」之「飾」，亦即後文「宜皆勿修」之「修」；「飾」乃「質」之反面；凡有「飾」者皆「僞」，不僅以男飾女方爲「僞」。按此一派說頗有缺點：「玉」字設如顏注之意，則奏文宜作「紫壇有文章，采鏤，黼黻及玉之飾，女樂」，方合。自「文章」至「玉」爲一羣，「女樂」在此羣之外；「女樂」若與「玉」爲一羣，是爲不辭，一也。據禮樂志，歌童既兼有男女，郊祀志又何得仍曰「女樂」？

二也。顏氏曰「俱歌」，合唱而已，其事甚簡，其章雖「上質不飾」，逕用男或女章皆可，何「僞飾」爲？三也。如「仙人」等，皆當有解而不解，並王先謙、楊叔達之業俱未覺矣，四也。奏文明謂將辟駧僞飾爲古龍馬，而不能得其象，則凡謂「飾」者，皆各有所象，可知。女樂果飾爲何象乎？必當有一名物；不能謂凡「飾」無不「僞」，將「僞」字提空，使無內容，便可了事，五也。

深義將如何乎？曰：女樂之稱「僞飾」，有兩種可能：或如方楊二家所云，乃以男飾女，猶後世之裝旦；或與下文「石壇仙人」同，皆以女伎飾爲仙人，玉女、仙人之一也。漢武內傳：「帝閒居承華殿，忽見一女子曰：『我墉宮玉女王子登也。至七月七日，王母暫來。』言訖，不知所在。」即神仙家所謂「傳言玉女」也。集仙傳：「明星玉女者，居華山，服玉漿，白日昇天。祠前有五石臼，號曰玉女洗頭盆。」張衡賦：「載太華之玉女兮，召洛浦之虙妃。」此種「僞飾」有內容，有定象；所飾之玉女縱無故事，已足構成其所在之祭祀爲「戲禮」而有餘。玉女樂與石壇之「仙人」，既皆由倡優或象人扮飾神仙，則亦西京賦「總會仙倡」內「坐而長歌」之女媧或嫦娥一類也。「僞飾」云何？即李善所注：「仙倡，僞作假形，謂如神也。」並非指普通之修飾，皆可謂爲「僞飾」，明矣。據匡衡奏，可知成帝以前，紫壇之禮向皆如此，宜爲西漢「戲禮」之一重點。其縱恣程度，已超過周蜡中「致鹿、女」多矣。蜡祭雖未循戲劇方向以發展，詳下文。若「戲禮」之進步，謂爲代有增益，於漢已先有明徵矣。

以上於淺深二義，已逐點比對，後者較長，顯然可見。惟所謂玉女樂者，在漢樂中，有無明徵，時代與內容是否相合，仍俟留意探討，以期更加着實。

玉女樂使甘泉泰時成爲「戲禮」，事屬王庭所有；至於漢代民間之祭祀，與王庭之大禮同，亦具「戲禮」成分，甚且過之。上文引鹽鐵論「散不足第二十九」曰：「富者祈名嶽，望山川，椎牛擊鼓，戲倡儛像。」前二句云祭禮，末句云戲舞，二者合成「戲禮」。曰「倡」，不曰「巫」。曰「戲倡」，使倡作戲，非僅使歌唱。曰「儛像」，乃舞出一定人物之象，或某一故事之象；其脚色又爲專業之胡妲，非普通倡。——合此三層，知其所爲，遠在普通歌舞之上，已進而爲歌舞戲矣。以歌舞戲之本質入「戲禮」，戲對禮言，於是喧賓奪主，脫穎而出，其伎已可以「徒戲」，直接與觀衆見面，不復賴禮爲掩護，於是由甲義改屬「戲禮」之乙義，當又非泰時中之玉女樂所能擬。——言漢戲之發展，有如此者。胡妲所爲「戲倡儛像」是歌舞戲，已詳前稿，茲特就「戲禮」說，更申其義如此。

晉代情況十六

其次述晉。晉代民間風俗已視蜡日爲一佳節，至於互相慶賀。推想王庭之奉行蜡禮，必亦隆重。晉江偉有答賀蜡之詩。因是日不獲與其父若弟聚首，弟以詩賀節，偉答云：「蜡節之會，廓然獨處。晨風朝興，思我慈父，我心

懷戀，運首延佇。」惟資料一一皆與禮記雜記下所見者同一性質，屬「戲禮」之丙義。晉嵇含娛蜡賦序不傳。標「娛蜡」二字，最爲著明。蓋「娛」者，戲也，或娛於戲也。「蜡」者，禮也。不曰「蜡娛」而曰「娛蜡」，與羅泌之曰「『蜡戲』於國中，以報其歲之成者」不同。知上文於甲乙二義而外，更爲「戲禮」立丙義，實有必要。「蜡戲」乃戲在蜡中，以蜡爲戲，是甲義；「娛蜡」因蜡日而多娛，娛在蜡禮之外，特定著於蜡禮之日耳。此義於戲劇本身僅間接而已，直接在社會意義。若個別之娛情、與衆庶之騰歡，二者又皆在社會範圍以內，當不可偏廢。嵇含之序，代表晉人務虛尚玄，賞心得意，乃屬於個別之娛情也。上述子貢拘執禮行，酒不及亂，平日如此，蜡日亦不例外，誠非晉儒所能堪，故於注文中，曾引嵇含序語，以發其旨。序之前半曰：「玄象運而寒暑交，節令至而萬物遷。夫地之化，固以不停，況於人道之不變乎？是以百年憂喜相參，能達要終之數，悟生生之宜者，百世不過其人。」道家思想視農功成熟，亦「天地之化」而已，遂無亟亟報成之意。蜡日有蜡日之娛，不蜡有不蜡之娛；借蜡爲娛可，向蜡中求娛則不必；如此乃合「生生之宜」與「要終之數」；任他憂喜相參，我視人道不變。故蜡祭、「蜡戲」、「戲禮」均非道家思想之產物。尤其「戲禮」，在晉人之任眞者，且將鄙爲多飾傷眞，謾而不誕。「禮法原不爲我輩而設」，戲則戲耳，何爲作僞，以求有附乎？嵇氏序中之思想，正好反映封建初期，儒家執禮尙不固，假借報功，創爲「羣小祀」，容納百種，引入聲容之可

戲者，稍協調之，以徇人情。此中曲折，確可以見戲劇起源之一斑。

至於社會意義中之衆庶騰歡部分，乃基於經濟繁榮與政治安定，適有裴秀大蜡一詩，爲作深切之說明。全晉詩二：

日躔星紀，大呂司辰。玄象改次，庶衆更新。歲事告成，八蜡報勤。告成伊何？年豐物阜。豐禋孝祀，介茲萬枯。報勤伊何？農功是歸。穆穆我后，矜茲烝黎，宣力菑畝，沾體暴肌。飲饗清祀，四方來綏。充牣郊甸，鱗集京師。交錯貿遷，紛葩相追。摻袂成幕，連衽成帷。有肉如丘，有酒如泉。有肴如林，有貨如山。率土同懽，和氣來臻。祥風協順，降祉自天。方隅清謐，嘉祚日延。與民優游，享壽萬年！

事蓋先在烝黎宣力，乃有歲功告成，立下農業經濟作高度發展之基礎；然後佐以工商交錯，而致全面繁榮。結果百物豐穰，如山如泉，消費縱情，生活綽裕。人事既如此滿足，自然易感和祥，統治者遂覺有以謝天地，報祖宗，饗百神，進而綏靖地方，鞏固皇權。——凡此因因果果，詩人統攝之於蜡祭一事中以觀之，爲「戲禮」寫照，其辭誠已暢足之至！在此廣闊繁榮之一臨時大市集中，既人衆矣，物阜矣，酒酣矣，歡騰矣，何能獨無觀賞娛樂之資？彼符於甲義之「戲禮」情況，晉蜡內究竟如何，全無所知，亦難推測。至於乙義所含，隨蜡日而俱來之歌舞百戲等，作場於當時京畿郊甸者，在詩之「紛葩相追」三句中，或已有所寓，不妨試爲假說也。按肉酒肴貨諸端，下文既另有

舖陳，應不至復隱括於「紛葩」二字之內。「紛葩」者，內容誠廣，若指其形容各種伎藝之華瞻，亦頗適合。於是「相追」有競賽角勝之意；「摻袂」「連衽」非泛言全部市集之羣衆，而專指戲場帷幕以內之觀衆；「帷」「幕」固可謂爲虛實雙關，「摻」「連」亦所謂「若狂」者之一二動態耳。周代既尚不容「徒戲」存在，便無從以類此者想像之。漢代既已有胡妲或秦倡或象人等所演之歌舞戲，因裴詩而爲晉代假設如此，或不浮誇。裴秀於武帝泰始二年爲尚書令，此詩反映晉初史實，甚可信。

北周情況十七

北周猶存姬周舊典，舉蜡於五郊。除上而伊耆、后稷，中而田畯、郵表畷等之外，亦下及「獸猫」與鱗、羽、贏、毛、介之神，——見隋書禮樂志。卻無從知其仍否用倡優扮尸，便不能遽以「戲禮」之名義相附耳。惟據前文溯源節所列史料，北周太廟初成，四時祭祀，竟設俳優角觝之戲，娛神而兼娛人，介乎「戲禮」之甲、乙二義之間，上文於此種「俳優」，謂「可能包含戲劇」，「有指科白並重而演故事者」。蓋宇文氏以鮮卑偏霸，雖嚮慕漢族文明，而畫虎不成，每仍自爲風氣，其事爲進爲退，無從深論也。

隋代情況十八

隋始用蜡，後乃改蜡。若於「戲禮」之乙義，却有一典型事例，殊爲突出，不算濫爲比附者，則以文康樂爲賓禮之「禮畢」是也。前稿屢於文康樂之首尾，言之已詳。其伎肇始於晉，歷南北朝、隋，而廢於初唐。至列賓禮之後，卽彰明較著，用「禮畢」二字爲樂之別名者，蓋始於隋。此二字含意原甚空泛，但作如此用，於古今戲樂名義內，尙未見有二。「禮畢」者，謂文康樂不但是俗樂，而且近猥，禮以內所不能容；須俟賓禮既成後，另行演於禮外，彼此劃淸界限也。旣然品俗且猥，卽當「非禮勿視」，其初何爲不加擯斥，反引登殿廷，公諸衆覽歟？正以其伎大有可賞，娛賓爲不可少耳。顧文康樂終隋一代，雖安然以「徒戲」形象，續於殿廷賓禮之後，與七部樂等「部武之聲」相抗衡，若一入初唐，遇開國有爲之君，覊縻之計方周，權詐之施愈密，其戲劇形象乃覺暴露稍過，缺乏掩蔽，遂致被黜。此對東坡「因附以禮義，亦曰『不徒戲』而已」之觀察，豈非一具體而有力之例證乎？特初唐雖黜之於殿廷，若易時易地，則未嘗曰廢；尤其民間，設原本有之，卽未必接受此類禁令之限也。（參考前文一總說盛唐節論散樂及三劇錄蘇莫遮節。）——此中反覆轉變，殊不簡單，正好由此一伎之情況，而爲封建社會說明種種，曰：戲與禮有界劃，戲與禮有矛盾；戲與禮有自然聯繫，戲與禮亦有各不

相謀處。

唐代情況十九

唐代有關「戲禮」之乙義者，頗有事例，詳下文。在其所奉行之蜡祭中，則未見有甲義存在，實際已非「戲禮」矣。王仲丘大唐開元禮於唐蜡儀注及作法，言之最詳。（王涇大唐郊祀錄亦可考看。）茲彙舉九點如次——

（一）神——日、月、神農、伊耆、后稷、五方田畯、郵表畷，五星、十二辰、二十八宿，五岳、四瀆，山林、川澤、井泉，水庸、坊，龍、麟、朱鳥、騶虞、玄武，（總稱「五方神獸」）。猫、於菟，（即虎。）鱗、羽、鸁、毛、介等。

（二）神座——五方共設神座一百九十二。

（三）祭者——皇帝、祀官、從祀羣官。皇帝主初獻，太尉主亞獻，光祿卿主終獻。

（四）祭者座——皇帝大次、御座望燎座等。

（五）祭服——皇帝服玄冕，祀官各服其服。

（六）觀祭者——有文武侍臣，諸州使人，各國蕃客等。

（七）樂——降神奏元和之樂，六均，均一成。皇帝行、迎俎、酌獻、飲福酒、送神等皆有樂。樂章之詞同太廟、地祇、昊天上帝之祭等。

（八）舞——皇帝降神作文舞；太尉祭日，於酌尊後作武舞；獻官分獻畢，亦武舞；禮畢，祭者退，又舞。

（九）祝——由太祝持版，進於神座之左西，跪讀。上自日、月，下至五方神獸，各有祝文，均以「維年月日」起，以「尙饗」畢。

唐蜡既非「戲禮」，列此諸條，有何作用？曰：可將周蜡爲「戲禮」之完整意義經過與唐對比，再反證一番。周蜡是「羣小祀」，保留矛盾，表現矛盾，故成「戲禮」。唐蜡雖仍容猫、虎、鱗、羽、臝、毛、介等，已位於「五方神獸」之後，具名於「萬物」之中而已；神人、神物之間，有類、有倫，無復矛盾，一也。周用尸，唐用神座，根本異趣，二也。周蜡有老農參列，有羣衆聚觀，不僅使、客而已；唐於此皆無明文。若拒羣衆之觀，祭中卽使有戲處，作用亦微矣。後世之「戲禮」中，甲義退，乙義進，其故未嘗不在此，三也。唐祀官之褰祭，各服官服，無服寓意與變化。周之黃冠、野服、素衣葛榛種種特殊安排，完全不用，四也。唐蜡樂舞，專一娛神，詞則同太廟等所用，全屬雅樂；非若周蜡，土鼓、豳籥，以樂田畯，猶帶俗樂意味，五也。唐祝詞淪爲刻板文章，無復周蜡中之對祝、攻責、客

告、王言種種生動與現實矣，六也。

時至盛唐，已屆我國戲劇成熟時期。無論朝野，戲劇或作獨立表現，或與歌舞、俳諧、角觝、百戲、講唱等，聯貫表現，均有鮮明史實，灼爍眼前，有如前稿所載。此時「徒戲」之生存與榮長，已了無阻礙；「不徒戲」之依草附木，已全無必要。蜡祭至此，（大唐開元禮于開元二十年九月頒行。）完全回復其禮之常軌以運行，對戲劇發展言，實不存毫髮之憾。蓋蜡祭自創始後迄姬周一段時期，是從常禮本位向「戲禮」發展，致得「蜡戲」之名；若自姬周而後，因其所謂「戲」之部份，原本無機構，不具體，未生長，祇以片段局部分別影響及後世之戲劇而已；若其本身，並未在已有之「戲禮」基礎上，準戲劇之方向而前進也。比之歌舞、俳優，固因根本不同而成果亦不同；即比之巫覡、傀儡，亦因軌轍不同而終點不同。不然，就唐代之社會溫牀與時代鎔爐而論，實最利於一切伎藝之孳乳與陶鑄者，蜡戲至此，豈有獨遭遺棄，無所培成之理！

至於唐代戲劇範圍以內之伎藝表現，雖多見於前稿，若嚴格繩之，合乎「戲禮」之乙義者，爲數並不多。因據上文述三義中之乙義，限於與凶禮相聯繫之伎藝，方爲切實，其餘不當濫附。故凡殿廷賓、嘉二禮後之所見，如武后時明堂大宴演蘭陵王，中宗時兩儀殿大饗演「合生戲」，玄宗時宴「請和」蕃使演蘇莫遮等等，均在不論之列。於此惟有一事，確係例外，不應無述者，乃德宗時西陲

軍禮後大演西涼伎是。卽白居易詩所謂「娛賓、犒士、宴監軍，獅子胡兒長在目」者也。蓋一般在軍、賓、嘉禮後所演之戲，上文曾曰「戲、禮各別，戲不必與禮同內容」，彼此旣不同內容，各行其是，尙何矛盾可云？惟有西涼伎之演出不然：內容正諷刺邊將，而竟具有意外之魔力，足使邊將臨觀者輒爲心醉，並不以諷刺爲忤；但伎後之回味深長，寓目者終不能無動於中，演出效果仍然甚高。見上文西涼伎節。如此，其伎之始，乃專爲配合此項軍禮之需要，及專對此確觀衆有作用而設；不但仍然是「戲以禮進」，較之隋代文康樂之「戲以禮進」，僅表現在其別名「禮畢」二字而已者，且具有內在之關係，顯然有所不同，豈非「戲禮」乙義中之另一特例乎？

唐代伎藝與凶禮聯繫，已見前稿者，例並不多。初唐五溪蠻親喪，打鼓，路歌，親屬飲宴、舞戲；中唐風氣，喪儀中有祭盤之設，大演傀儡；中唐挽歌中，採用白馬之歌，與薤露競爲哀愴，而此歌可能是當時之戲曲等，僅二三事耳。

元明清三代禁毀小說戲曲史料卷二引湯斌湯子遺書卷二曰：「婚喪不遵家禮，戲樂參靈綵服送喪」，可見一斑，惜不能詳矣。

二、蕭衍、李白上雲樂之體和用

梁武帝七首上雲樂辭，與陳宣帝時謝燮一首方諸曲辭，都是戲曲，周捨與李白各一篇上雲樂，都是奏伎前所誦之致語；又上雲樂是我國第六世紀所形成之一齣歌舞戲，演王母與穆天子故事，在梁天監、陳太建、唐上元時都曾演過，且都在建業或金陵一地。而這齣歌舞戲對後來戲劇之發展，這八首戲曲對後來長短句詞之形成，均有鮮明關係；兩篇致語內，含有不少百戲情形，尤其李白一篇，道家思想濃厚；與蕭謝八曲演神仙故事統一，並可能暗示一些幻術表演；其託體與含義如何，過去未曾有人深究。——這些看法之依據如何，是否說得通，茲作初步探討，敬候來者指誤。

（甲）戲之形成與演出

距今約一千四百五十年前（梁天監十一年、公元五一二年），我國長江中游如荊、郢、樊、鄧等地，先流行一種簡單歌舞戲，至少表演了衆仙聚會；所唱爲當地「西曲」。（樂府詩集五〇。）此戲逐漸傳到下游金陵，頗爲权貴們所愛好，連梁武帝蕭衍也很賞識。可是對西曲唱腔，却聽不慣，乃命樂令吳安泰改爲「江南吳聲」（通典一四五。）這種江南唱腔，自漢晉以來，即已流行；到劉宋時，新歌迭起，朝野風行，甚至反映於謠諺，傳說道：「江南音，一唱值千金！」（見古謠諺七八，兩句本是歌辭和聲。）至蕭梁時，金陵人顯然還愛聽吳聲，據說其腔調、節拍、送聲、和聲等，與西曲都不同。吳安泰很懂音律、又善歌，

特爲此戲編了一組樂曲，共十四支曲子，（並非套曲）依據戲內故事，命名爲江南上雲樂。蕭衍親自「按聲塡詞」，（確否蕭作，今尙難辨，這點並不重要。）以西王母與穆天子爲主角，搬演瑤池會與金丹會等情節。惟辭僅流傳七首，相當樂曲之半數，顯然不全。每首有一小名目，如鳳臺曲、桐柏曲之類。除樂曲與唱辭外，對此戲之他方面，料也曾就西曲之基礎，加以整理，然後纔正式列入元旦慶典所演奏之伎藝節目，作爲三十四「設」之一。（凡有行動表演之節目，方稱「設」。）三十四設外，另加奏樂十五次，全部共四十九單位，上雲樂列在第四十四（見隋書一三）。其中情形特殊者，是於演戲之前，配上一幕帶「象形雜技」之胡舞，扮了一個半人半仙之主角，曰「老胡文康」；胡舞過後，纔演中國式歌舞戲，而胡舞內那位主脚，又過渡入正戲，作爲衆仙之一，去赴瑤池等會。此一節目之全稱非常累贅，曰「寺子導安息孔雀鳳凰文鹿胡舞，登連上雲樂歌舞伎。」（「寺子」可能指太常寺之帶隊者。）顯得此戲結構很複雜，實屬前所未見，後也無聞；其中問題有待研究者，也就隨之複雜起來。當時由周捨作了一篇開場之前致語，對蕭衍頌了「聖」，雖也是韻語，卻並非歌辭。傳本於語前並列「上雲樂」三字，因此此三字之含義也隨之複雜起來：或指音樂，或指致語，或指戲曲歌詞，或指全戲；唐人甚至還用這三字，來指其他體格之散辭。

距天監時首次演出後約七十年，到陳宣帝太建十二年（公元五八〇年）左右，仍在金陵，可能又曾演

出此戲。因當時詞臣謝燮，也傳下一首上雲樂唱辭——方諸曲，樂府詩集五一 其句法、平仄、叶韻等，竟與蕭作七曲內之方諸曲一模一樣。所演故事，也在穆天子傳內，惟情節非蕭作七曲所有，說明七曲尚非戲情之全部，可能還有逸辭。謝燮這首方諸曲，既演故事，又嚴格遵用七十年前一同名戲曲之格調，可知其亦爲戲曲，且並不止此一曲而已。

陳僧智匠古今樂錄曰：「方諸曲，三洲韻。」「三洲」指三洲歌，乃商賈所唱之情歌；吳安泰曾採其腔入江南上雲樂，而換上一個帶神仙色彩之名目——方諸曲。據樂府詩集四八，「方諸」乃能將月光化爲甘露之方形仙盤。今傳三洲歌和聲「歡將樂共來，長相思」，蕭作方諸曲和聲，亦爲「方諸上，可憐歡樂長相思」！使神仙生活中，亦離不開俗情之相思。此正智匠所謂「方諸曲，三洲韻」。上雲樂之戲，曲內，飽含道家思想，演神仙故事，大部分雖很唯心，但吳安泰製樂，能向民間取材，並不全走虛無一路，乃上雲樂尚未脫離現實之處，算是好的一面。

太建演出後，此戲便消息沉沉。直到一百八十年後，唐肅宗上元二年公元七六一，在金陵又曾演出。不料事情之中心人物，至此已變成了李白。因戲文之主要資料，乃其所寫上雲樂致語一篇。於此認它爲致語，究竟靠得住否？李白之寫作動機又如何？全篇主旨與各段含義又如何？寫作時間地點，即此戲演出之時間地點，究竟如何？……尚有一系列問題放在面前，亟待解決。

李白這篇韻語，雖與樂周捨那篇體裁完全相同，都帶有「頌聖」話頭，但各頌其「聖」，情況不同，不容李白抄襲成文。兩篇同爲「主伎」之應用文，後作絕非一篇「主文」、摹擬前作之樂府。趙宋以來，很多人以其爲擬古樂府，從而抽掉其現實性，毋乃錯誤。李白集中尚有夷則格上白鳩拂舞辭及設辟邪伎鼓吹雉子班曲辭兩篇，與上雲樂一樣，同爲梁三朝樂三十四設中之舊曲，梁伎唐演，梁曲唐唱，均乃「主伎」之現實作品，而非「主文」之擬古樂府。三篇既同在一組，此項是非應該同爲進退，很可幫助說明問題。李白於上雲樂內頌聖曰：「陛下應運起，龍飛入咸陽，赤眉立盆子，白水興漢光！」將肅宗之定亂與繼統，比作漢光武之中興。但黃錫珪編李白年譜，指實「入咸陽」是郭子儀收復東京，因將此篇致語之寫作時代，編於至德二年公元七五七年冬，變爲李白因事繫獄，獲釋後在潯陽所作，問題由此而來。正因黃氏把此篇致語錯看作擬古樂府，乃作者悶坐書齋、無聊消遣之作，而未慮及其「卽事而作」，動機在適應當時伎藝演出之需要，纔獲得這一結果。設若改換方向，循適應伎藝之需要一層去推想，象「……胡舞登連上雲樂歌舞伎」這樣一種大規模、中外兼備之伎藝表演，一定非有充實之物質設備，與技術較高之演員人才不能辦到。那麼，估計演出地點，與其謂在較小地方如潯陽，毋寧說在較大之都會如金陵，要靠得住些。唐代金陵未經大兵燹，憑其歷朝舊都之形勢衝要，時至上元，仍爲東南之重鎭。如李白於所作金陵歌、金陵三首、留別

金陵諸公等詩內，對金陵地方就曾稱揚備至，所謂「地卽帝王宅，山爲龍虎盤」；「至今秦淮間，禮樂秀羣英」諸語，毫不浮誇。黃錫珪編年譜，列出上元二年春，李白第五次客居金陵；是年秋，第六次客居金陵；寶應元年公元七六二年秋，第七次客居金陵；再下去，情形已大變，肅宗與李白，亦卽「陛下」與詩人，均先後去世，如致語那樣「頌聖」，已不可能。故此次演出時期，惟認定在李白最後淹留於金陵之兩年間，卽公元七六一與七六二年，不會早至五年之前。於此倘望有人就現存之金陵古志書、或其他文獻中，找出些材料，來證明此一推想之是非得失。

梁既有周捨之致語，又有蕭衍之七首歌辭，資料最完備；陳雖無致語，却有一首性質明確之歌辭；隋雖無歌辭，却有一篇內容不平凡之致語。因此，謂此三朝均於金陵演過上雲樂，並不虛幻。就唐言，中唐詩歌小說對當時「神仙道化」一科之伎藝表演，描寫活靈活現，材料特多。如前所述，唐朝於前代之有名伎藝，如蘇莫遮、蘭陵王等，無不全盤繼承，予以發揚光大，並無予以省略、使其苟簡萎縮者。所以李白之致語既已證實上雲樂前半之胡舞確曾演出，而後半歌舞戲又爲前代赫赫有名之伎，因此謂唐代曾照樣演出，甚至演得更好，極有可能。

(乙)故事與唱辭

問題最扼要、會成爭論之焦點者，乃上雲樂歌舞伎究竟曾否演故事？設若演故事一層不能落實，則其他話任憑怎樣說，均屬枉然。以往一些人爲周、李兩篇仿佛樂府體之上雲樂所惑，遂置蕭謝八曲之內容於一旁，未曾深入探討，於是僅知上雲樂之表演在外國舞、而不知其重點實在後面所有之中國戲。按諸周李兩篇內容，確無故事，那種帶有「象形雜技」之外國舞，又確乎不能算戲劇，所以事實眞相始終未明，病在研究方向不準確。現用力扭轉這一錯誤趨向：先從蕭謝八曲求故事之落實，看看結果如何。

未談八曲之前，須先認清歷史上一種大情勢，即西王母與穆天子之傳說，興於周，盛於漢；已編成許多故事，象形爲畫圖，刻石流傳，神秘中帶着浪漫。其開始由一般藝術形態演進爲戲劇人物之形態，怕不會遲於第六世紀初，在晉戲中殆已存在。傅玄詩：「雷師鳴鐘鼓，風伯吹笙簧，西母出穴聽，王父吟東廂」，已儼然爲戲劇故事之規模與舞臺表演之形象。再向上提：此類神話劇，在漢代已大致成熟。試觀張衡西京賦曰：「總會仙倡，戲豹舞羆；白虎鼓瑟，蒼龍吹篪。女媧坐而長歌，聲淸暢而委蛇；洪厓立而指揮，被毛羽之襳欐。」女媧洪厓之故事既早已搬上舞臺，西王母穆帝

之故事有何不可繼續向臺上搬？漢伎「總會仙倡」之眞像如何，在我國許多戲劇史家心上，尙爲疑竇，不敢遽信其已爲戲劇。此一疑點不去，對漢以後許多有關神話劇問題，將無從求得確解。明朱權列元雜劇十二科，爲何當頭第一科即爲「神仙道化」？此科較早較明朗之實例，於宋有宴瑤池爨；於元有鍾嗣成之宴瑤池王母蟠桃會；失名之瑤池會、蟠桃會、八仙會、王母祝壽等；於明有朱有燉之瑤池會八仙慶壽、羣仙慶壽蟠桃會、蟠桃女詩酒得金丹、呂洞賓花月神仙會等；失名之西王母祝壽瑤池會、衆神仙慶賞蟠桃會、祝聖壽金母獻蟠桃等等。這些古劇內容太不現實，很覺無聊，惟在戲劇史內所謂「總會仙倡」與「神仙道化」之源遠流長方面，有其名目存在，還能說明一些問題。今試從紀元前約一百年之「總會仙倡」出發，向下沿、沿、沿，同時又從十三世紀之「神仙道化」出發，向上溯、溯、溯，兩點相會，所觸者正是那「第六世紀之初」即開演、以帝與母爲中心人物之上雲樂歌舞伎。此伎在我國戲劇史之大情勢中，剛剛處在這樣一個關節上。其本身究竟已否進入戲劇範圍？此一問題之解決，愈覺迫切緊要。

此處簡截了當，將句格已經整理之八曲抄錄於下，指出情節；對蕭衍七曲，並按假設之新次序排列，而把趙宋以來相傳之原次序，用數字注於曲名之下，以便比對——

梁蕭衍作上雲樂歌舞戲唱辭七首——

方丈曲(三)：方丈上，峨層雲。挹八玉，御三雲。金書發幽會，碧簡吐玄門。至道虛凝，冥然共所遵。(王母發簡邀約衆仙，衆仙應邀赴會。)

方諸曲(四)：方諸上，上雲人。□□□，業守仁。摐金集瑤池，步光理玉晨。霧蓋容長肅，清虛伍列眞。(和)方諸上，可憐歡樂長相思！(點明會所，又寫出赴會者肅容列伍之情況。)

玉龜曲(五)：玉龜山，眞長仙，九光耀，五雲生。交帶腰分影，大華冠晨纓。矞如玄羅，出入遊太清。(和)可憐遊戲來！(衆仙服飾之盛，有如交帶華冠；威儀之盛，有如雲生、光耀。「玄矞」即指胡舞主脚老胡文康，也參列仙班，一同赴會。)

桐柏曲(二)：桐柏眞，昇帝賓。戲伊谷，遊洛濱。參差列鳳鶯，容與起梁塵。望不可至，徘徊謝時人。(和)可憐眞人遊！(穆天子乃王母所邀特客，其登場時，仙樂相將，淸歌繚繞。中途曾俯視伊洛，覺人事全非，不勝感慨。)

金丹曲(六)：紫霜耀，絳雪飛。追以還，轉復飛。□□□□□，九眞道方微。千年不傳，一傳裔雲衣。(和)金丹會，可憐乘白雲！(衆仙飛舞嬉遊，共有事於金丹，應爲劇情之最高峯。)

金陵曲(七)：巡门會，迹六門。揖玉版，登金門。鳳泉迴肆□，鷺羽降尋雲。鷺羽一流，芳芳郁氛氳(和)勾曲仙，長樂遊洞天！(巡會，迹門，迴泉，降羽，流芬，乃特寫王母。)

鳳台曲(一)：鳳台上，兩悠悠！雲之際，□□□。神光朝天極，華蓋遏延州，羽衣昱耀，春吹去復留。(和)

上云眞，樂萬春！（王母與穆帝惜別。朝天旣罷，華蓋不前；春吹悠悠，流連難去，全劇告終。）

陳謝變作上雲歌舞戲唱辭一首——

方諸曲：望仙室，仰云光。繩河裏，扇月旁。井公能六著，玉女善投壺。瓊醴和金液，還將天地俱。

如上整理字句，重排次序，並作種種體會，原不過爲展開討論時申一家之言，立一具體之目標，便於切磨而已，並非擅改古辭，混淆眞象，勉強他人信從。茲就曲名與曲辭中所見之人地事物略談幾項，庶以說明故事：玉龜山即羣玉山，乃王母所居，見山海經。桐柏曲內「帝賓」卽指穆天子，穆天子傳三：「吉日甲子，天子賓於王母。」元蕭士贇注李白詩：「樂府神仙二十二曲中，有上雲樂，亦曰洛濱曲。」正因桐柏曲本事而得名。惟上雲樂所演，情節很廣，其爲全伎正名，不能以洛濱曲爲別名，此三字，僅能算小名目、桐柏曲之別名而已。唐人纂異記嵩岳嫁女篇內，有王母對穆天子所發之一段感慨：「瑤池別後，陵谷幾遷移！向來觀洛陽東城，已坵墟矣！定鼎門西路忽然復興市朝，云名利如舊，可以悲嘆耳！」與桐柏曲內「戲伊谷，遊洛濱」之情節正合，亦卽「望不可至；徘徊謝時人」之一種情緒。謝變辭內「井公能六著」，見穆天子傳五：「是日也，天子北，入於邴，與井公博，三日而決。」……據此種種，上雲樂歌舞伎是否演故事，演何故事，已屬顯然，未知尙有須辨者。曰全劇有發簡、赴會、容耇、感洛、傳丹、六博、遨遊、降羽、惜別諸情節，未知根本上尙有問題否？卽使依

照七曲相傳之原次序不動，也不能抹殺其中所含故事與情節之本質。至於對此八曲之字句解釋、文義剖析，按照道家文獻詞匯去追求，乃不難搞通，問題不大。

於此不妨舉幾家時賢不同之意見，比較對照一下，事情眞相將格外明白，也更易展開辯論。周貽白中國戲劇的起源和發展等文內，屢次指上雲樂曰：「曲詞大意係指神仙境界，歡樂無極，雖或配合舞蹈的唱詞，但毫無情節可言。……決不能算作後世優伶演劇之始。同時也無須因上雲樂係帝王之詞，而把不具故事情節的歌舞，從而聯繫到中國戲劇係創自宮廷方面去。」其認蕭衍七曲爲舞曲，非戲曲，祇配合舞蹈，並非配合戲劇之表演；曰七曲內不具故事，毫無情節，故其伎決不能算演劇。這與上文所指蕭謝八曲內曾演我國戲劇史上傳統之神話故事，且有一大串情節之說對比，彼此出入太大。至於蕭梁製作上雲樂歌舞伎時，已如上言：無論樂曲與情節等，均取材於發生於前之民間戲與民間曲；中國戲劇本非創自宮廷。至謂「後世優伶演劇之始」，亦無誰能認定即在梁戲上雲樂，因梁戲之前，漢魏早已有很像樣之戲劇了。單單西漢「總會仙倡」內所有那種規模宏大、效果逼眞之舞臺背景，就了不起！實在無法將其排拒於戲劇之外；至蕭梁演上雲樂時，此類戲劇布景與效果，諒不至完全失傳、或已經退化。

鄭振鐸中國文學史在論我國戲劇起源時，曾主張極端之「輸入說」：此三字乃鄭氏原文，認爲我國最初之

戲劇乃舶來品「我們要……確切知道：一切六朝隋唐以及別的時代的弄人的滑稽嘲謔，決不是眞正的戲曲，也決不是眞正的戲曲的來源。」其於滑稽嘲謔範圍外，不再考慮六朝隋唐尙有歌舞戲曲；於弄人範圍外，也不再考慮六朝隋唐尙有優人。——門關得很緊，地掃得很乾淨，一面堅了壁，一面淸了野，確乎敎人不易入言。但如上文所述上雲樂種種情況中，正有一本六朝隋唐之戲曲在；正有我國戲曲之眞正來源在，而六朝隋唐間，如金陵地方，正已具備了許多技術較高之演戲人才在。周捨致語中所描寫半人半仙之老胡文康及其門徒，全出梁演員所扮飾，並非眞外國人，詳下文。並且正有我國歷史上能於指實、確曾從事於「戲劇音樂」之一音樂家吳安泰在。——這些都不虛幻，未知果爲鄭先生那兩個「決不是」所能擋得住、或捧得開否？有關「輸入」問題詳下文。

徐嘉瑞近古文學概論云：「周捨的上雲樂，似乎是波斯音樂。……隋書音樂志分明說出『安息孔雀』來，又說『上雲樂歌舞伎』，可知這一種歌舞伎是從安息傳來。……而古今樂錄偏要說他是梁武帝製，又說：『上雲樂七曲，梁武帝製，以代西曲。』西曲了西曲的事，爲什麼要去代他？眞是夢話！」此說僅因胡舞中所扮孔雀爲用安息傳來之形象，便連西曲音樂與上雲樂歌舞伎等，均視作從安息傳來，因而斥古今樂錄說夢話。按徐先生口氣，殆誤會那「西曲」之「西」乃遠西，一直遠至六朝隋唐時所謂西域，從而連及波斯。其實「西曲」之命名，不過指東晉以降都城建業之西，即長江中游

荆、郢、樊、鄧一帶而已，不該扯到中國之西去。金陵演出上雲樂，所用江南吳聲，屬漢族自有之淸樂系統，豈會也由波斯輸入？上雲樂內所含道家思想，如見於瑤池宴與金丹會等情節者，豈非亦均爲波斯產物？對音樂變遷與故事情況未曾查明，卽攤開自己成見，難怪會有這些誤解。試想智匠離梁初不到百年，對於梁樂親耳所聞，何至中外不分、說此「夢話」？

王國維早期於戲曲考原內論宋雜劇道：「雖搬演古人物，然果有歌詞與故事否？若有歌詞，果與故事相應否？——今不可考。要之，此時尙無金元間所謂戲曲，則固可決也。」按這兩個戲曲構成之標準：（一）搬演人物必有歌詞，有故事；（二）歌詞與故事必相應；驗之上雲樂所有之蕭衍八曲，已眞相顯然，一一具備，無從否認。然而王氏仍可加以否認，卽上雲樂所演者，實仙怪故事，仍不能算戲曲。戲曲理論中對於古劇，若眞作出此種否認，未免難矣！因爲倘要求西漢或蕭梁戲劇內之異性人物，定須像張生與鶯鶯或蔡伯喈與趙五娘之類，由於歷史發展與古文獻流傳均有限制，未必定能辦到；或者卽使曾經辦到過，但因無文獻資料，至今並不知道。漢時歌舞劇僅能演——或今天僅能知道其曾演——女媧與洪厓一類神話故事；梁歌劇也僅能演——或僅能知道其曾演——王母與穆帝一類神話故事。民間情況或許不同，但未經文字紀述，亦無從獲知。三國時蜀戲曾演現實人物許慈與胡潛故事，因是話劇，並無「金元間所謂戲曲」，又被鄭先生打入弄人「滑稽

喇謔」一路，仍然擠不進以往文學史家或戲劇史家所牢牢掌握之「戲曲之門」。如今通過文獻，已知六朝隋唐間搬演這類人物，既已有歌詞，又已有故事，歌詞與故事且又彼此相應，對構成戲劇之要求言，查來查去，實已不差。既如此，在我國戲劇史上，豈能將那條「發生線」仍然拖後，乃至畫於金元之間？——此一問題雖舊，因目前既對我國戲劇史正式提出像上雲樂這一項新資料，以及上述一些新看法，便不得不於此重加評論。

尚有關於歌詞之一老問題，牽涉故事關係，亦須解決，目的在說明將蕭衍七曲之字句作如上整理，是否完全主觀，並不現實？按王國維於戲劇考原內，顯然曾費了不少氣力，探討我國戲曲之起原；但事屬初創，又爲其自設之「非趙宋時代不能醞釀戲劇」之主觀限死，結果僅檢得一塊碱砆，誤當美玉，將遲至公元一二〇〇年，南宋楊萬里之無故事、無情節、無和聲、樂別不明、對後世戲劇又毫無關係或作用可言之四首歸去來兮，指爲「元人套數雜劇之祖」。當然，自南戲張協狀元發現後，就已無人再信王氏此話，目前原可不論；但積極方面比較可信爲我國之「戲曲之祖」，就今日所傳之唱辭而言，究竟何在？此不能不論。鑒於王氏之前車，於此固不便再隨意亂指，繼續搞出笑話，但應該指向哪些東西，纔算比較可信？無待言：目前既考慮到上雲樂之蕭、謝八曲，遂覺惟有像此類歌辭纔够格。此八曲演故事，有情節，多數帶和聲，樂別分明，並且來有因，去有果，顯然繼承於漢代

之「總會仙倡」，又發展出元代之「神仙道化」；早於公元五一二年卽形成並演出。今若欲於歷史文獻中，另選出一組旣够格、又够古之「中國戲曲標本」，以供世人識別與研究時，蕭謝八曲比楊氏四引，不知要好多少倍！應該入選，値得推薦。當然，按「標本」之要求言，其仍有很多缺點，如每一辭之歌唱人物尚不明，仍是敍述體，而非代言體等等楊氏四引內僅用「儂」、「我」、「吾」三字各一次，仍爲一人獨唱之自敍體」，亦非代言體。將來如發現更合理想、又更遠古之戲曲唱辭時，再換下上雲樂不遲；就目前情況言，由上雲樂暫時佔着「我國所傳最古的戲曲」這一寶座，穩穩當當，拉之不倒。

蕭謝八曲分兩種不同格調：甲種佔六曲，各由三小節組成：「三，三，三三；五五；四五」，八句五平韻；乙種限於兩首方諸曲，各由二小節組成：「三三，三三；五五，五五」，八句四平韻，第二節之五言二平韻，可另換他韻：一切和聲辭都須剔除在外。謝變作方諸曲之字句，扎扎實實證明所傳蕭衍之方諸曲，確曾遺漏三言一句，毫不含糊。此卽說明上列八曲中所加之許多小方框，並非完全主觀安排，至少會有一部分符合當時現實。應注意：其雖產生於公元五一二年，但已類乎後世長短句之歌辭，且不止一人一首之作而已，已可算爲文獻中很早出於文人手筆之「按聲塡詞」。此一情況，對於後來詞體之形成，當起何作用？此與蕭滌非樂府塡詞與韋昭一文所論極有關。

(丙)思想問題

爲扭轉以往研究之偏向，上面纔先言蕭謝八曲，後及周拾與李白兩篇致語。論周李二語，應以思想爲歸，意義較大。李語既在後，體裁又與周語相同，一般總認爲難免摹擬，不會有甚特點；但若就思想方面去對比，便知大大不然。李語自有特點，且藝術性較高。周語不過言及老胡文康之容貌、老壽、技能、行蹤、門徒而已，均近皮相；李語則著明文康之前身如何，象征什麼，代表什麼，因此便觸及思想與精神。覩周語祇覺有一很神異之雜技團在眼前活躍，此外便無更闊之視野；李語却寫出一神異之宇宙，具有一種宇宙觀在內，不過很反動而已。

李語精警之處，乃「女媧戲黃土，團作愚下人。散在六合間，濛濛若沙塵！生死了不盡，誰明此胡是仙眞」？李白身後不久，此六句中之前四句即被人摘出單行，而題作「狂詠」。皎然於詩式內指爲「格笑調」、「戲俗」、「解頤」、「非雅」唐詩紀事七三，顯然已認作一種「戲劇文體」。唐人如此用意究竟何在，尚未全曉。但總懷疑此六句並非發抒作者腦中之靈感，而是在介紹作者從胡舞預演中親眼所見之一幕幻術：「女媧造人」。語內所謂「弄盤古」、「轉天輪」、「鑄火精」、「冶水銀」、「陽烏出谷」、「顧兔半藏」等，也均可能爲表演之種種幻術。道家本利用幻術說教，如妙林經雲笈七籤九五曰：「所謂

安樂，皆從心生，心性未空，云何修行？知諸法空，乃各安樂。譬如愁人，心意昏亂，煩毒熱悶，於此人前，設諸幻術，木男木女，木牛木馬，羅列施張，作諸戲術，愁者見之，如生平牛馬相，息諸煩憒，心意泰然。」便是一明例。列子周穆王所述「化人」之神通，如「入水火，貫金石」、「變物之形」、「易人之慮」、「光影所照，目眩不能得視，音響所來，耳亂不能得聽」、「千變萬化，不可窮極」等，實包括周李二篇所寫老胡文康之全部神通在內。「化人」解作「化幻人」；李語曰：「不覩詭譎貌，豈知造化神？」即指文康已造化通神，亦即「化幻人」之流亞。謂其於所作諸伎中，曾有過一幕「女媧造人」之大規模幻術，並不足異。

卽如上雲樂胡舞中有「安息孔雀」之根源，亦離不開幻術關係。漢武帝時，安息曾將黎軒地方之「眩人」送來中國作伎，（史記大宛傳）其重點仍在以眩幻手段「出奇戲」，並且「增變甚盛」。——此乃送來眞人所做之安息眞事。（幻術本身所做者當然仍屬虛假。）至於梁唐二朝上雲樂胡舞中，由老胡文康作種種表演則有所不同，那都是由中國人之道家思想作主導，在伎藝中之反映，乃參考史記、列子等書之材料，編成脚本，皆由中國演員裝扮演出，完全爲戲，而非眞人眞事。很難置信：在現實宇宙中，會存在一活神仙，連同隨身携帶之門徒與鳥獸，均老而不死，離開周朝羣玉山之瑤池宴，時隔很久，忽然一大夥跑入梁朝首都之金鑾殿，演奏獻伎一番，然後住下，一住二百五十年，又接受唐肅宗時

「金陵大舞臺」老板之邀請，再次登臺演出。如此這般，豈非「夢話」之至哉？

所以胡震亨注周語曰：「梁武帝製上雲樂，設西方老胡文康」；王琦注李語曰：「上雲樂乃舞之名色，令樂人扮作老胡之狀」，均不錯。納蘭成德淥水亭雜識曰「優伶盛於元世，而梁時大雲之樂作一老翁，演述西域神仙變化之事，優伶實始於此」，也很有意思。反而近人有篤信中國戲「輸入說」者，將梁戲內文康師徒之奏伎，看作眞從安息跑來之一雜技團所爲，甚至連孔雀等也信爲活物，且不管梁如此於前，是否唐仍如此於後？梁唐所見原是一雜技團之一夥人，還是前後各有一夥，不過其生活表現與技藝表現，前後一致、十分吻合呢？持「輸入說」者於此沒有想，也實在無法想通。何以會有這種錯誤或疏忽？原因何在？竊以爲關鍵在於忽略思想問題，未從蕭周李三人作品之思想去體驗全伎。如徐嘉瑞曾曰：「周捨的上雲樂似乎是波斯音樂。……並且還有一個音樂舞蹈家，攜帶着波斯特產的獅子和鳳凰來。他是一個波斯人。……隋書音樂志分明說出『安息孔雀』來，又說『上雲樂歌舞伎』來，可知這一種『歌舞伎』是從安息傳來。……波斯人入中國很平常，所以梁武帝纔根據他作上雲樂，周捨李白纔根據他創作一篇神話詩。」此語頗粗糙。要知歷史上曾有許多波斯人來中國，雖很平常，若謂曾有或常有一羣波斯活神仙走上中國歷代所有之舞臺，却不平常，不能將後者看作是前者之必然結果。徐先生將「登連」後面之「歌舞伎」與「登連」前面之「胡舞」混

爲一談，認爲皆由安息傳來，已經不合，但這問題還小；至於如周李二語內容之一種胡舞、與蕭衍七曲內容之一種歌舞伎，其所以產生之原因，究竟何在？是眞有一波斯雜技團遠征中國之演出結果，抑爲在中國人自己腦子裏先有道家思想，主導了所作之伎藝，僅借外國雜技團來充作扮演上之一種形象而已？——這問題却大得多。

上雲樂非莊嚴之大樂，亦不應用於儀式。按其和聲辭之情調，「樂」乃「歡樂」之「樂」，並非「音樂」之「樂」。「上雲」猶言「太淸」或「上淸」，現代語曰「高空」。道家以爲修道者能於升躋上仙，雲遊八表，便長樂無極。如李白飛龍引曰：「登鸞車，侍軒轅。遨遊靑天中，其樂不可言！」正乃「上雲樂」三字之正解。做到神仙還要向上爬，越高越樂！太平御覽五七二，引西京雜記：「賈佩蘭說：在宮中時，……十月十五，共入靈女廟，吹笛擊筑，歌上雲之曲，而相連臂踏地爲節，歌『赤鳳來』也。」至於人類，若據道家思想，却永遠說不到「快樂」二字；從生到死，無非痛苦，不過程度各有深淺不同而已。女媧造人之說原本風俗通，太平御覽七八。大意曰：天地開闢，本未有人，爲女媧所造。其用手捏泥土而成者，爲聰明富貴之上等人；引繩於稀泥中猛一彈振，紛紛落下者，爲貧賤凡庸之下等人淮南子說林訓有女媧與黃帝等共四個超人合力造人之說。道家一貫悲憫人生，認爲最可悲處在於人類之生生死死，循環不盡，歷劫無窮！人類還自命爲「萬物之靈」，殊不知自始卽爲造物如女媧等所弄，有意

將人類淪爲「愚下」，根本未曾賦以什麼性靈。若與「仙眞」相比，凡夫俗子慘不可言！仙眞「不來不去，不有不無，同等虛空，無分別相」（妙林經），便能合乎大道，保全元氣，長生無極，何等超妙！楊遂李太白故宅記云：「上雲曲可以化愚夫之懵矣！」詹瑛先生曰：「不知其意何指。」楊語卽指美化仙眞，號召凡人求仙學道。孟郊金母飛空歌曰：「哀此去留會，劫盡天地傾！當尋無中景，不死亦不生。體彼自然道，寂觀合大冥。」意趣與李詩內「狂詠」等六句完全一致。陸羽軼文內有一篇武夷山記，後歌人間可哀之曲，其辭不待讀，僅此曲名六字，已够頹喪，足以瓦解生人之趣，所含毒素之濃，簡直不可向邇！因爲唐代尊崇道教特甚，故此種流毒亦特甚。凡不得意之文人與藝人每每陷溺其中，各具一套極反動之出世思想，播諸歌詠，寓於傳奇，初不止李白這篇致語始如此也。

然而致語畢竟爲一種應用文，作者不能隨意抒情。於某方面縱可說得空洞或誇張些，却不能與技藝表演之實況相反。假設表演中無道家思想，無女媧造人等形象，致語豈能憑空捏造，或事外生成？周語對文康並未強調「此胡」如何「是仙眞」，如何善眩幻，顯得比較空；但也並非當時所演之胡舞卽全無道家仙眞之想法，不過較中唐胡舞所有稍淡而已。否則後面所唱蕭衍七曲中，却充滿上雲極樂之想，前後豈不太矛盾？此種思想一到李白筆下，正合其口味，便盡情傾吐，從而造成其致語之顯著特點。此一特點說明一大問題：漢民族之古伎藝不但並非自身無藝術、無思想，

一味跟着外來伎藝去做尾巴主義者，其在思想上，先使有關係之胡伎漢化，然後與之「登連」演出，彼此由精神至形式均頗協調。這樣，胡舞之主脚文康纔可過渡入漢戲，並不嫌生硬嵌入。中國戲劇之「輸入說」在此情況下，將更難立足！所以就此伎「登連」之程度看：因前截胡舞內所含之道家思想，於梁伎淺些，於唐伎深些，梁代之「登連」比較皮毛些，唐代就顯得入骨些。惟以思想之反動程度論，唐代此伎所有將更糟些。此又由釋道兩教爭衡之結果，唐代道家之勢尤盛，梁代釋家之勢尤盛，同樣說明這不是李白一人於一篇致語中所負之責。

向達一九三〇年著中外交通小史，第七章「附注」云：「唐朝的景教，對當時的思想界究竟發生甚麼影響？以材料不足，很難考索。但是從當世人的著作中，偶然可以窺見一二。如李白的上雲樂一詩，近人研究，其中所詠，便屬景教教理也。上雲樂辭……所謂『大道』『元氣』，即是景教的上帝；而『撫頂弄盤古』以下十二句，則爲基督教的創世說，同中國相傳的神話揉雜而成。全篇中充滿了異國情調同景教的風趣，以前注釋家多未留意及此。」按景教對唐代思想界曾發生何等影響，材料並非不足，而是闕如。向氏指近人曾有此說，然未指實何人。向氏書內引近人之說而指實何人者頗多，此說果出何人，不應獨不指實。「大道」、「元氣」，中國自有其名，自有其義，難於移屬外國。創世說中國原自有之；既表外教之說，何爲揉雜中國化？李辭全篇所含者，究爲異國情調，抑

本國情調？最多還是見仁見智，同一不足以爲定論。

(丁)起何作用

綜上所述，第六世紀之初，即已演出上雲樂歌舞伎，其中所有種種，對於我國後來之戲劇、戲曲、百戲、音樂、致語、長短句詞等，曾有何影響，或起何作用？——

(一)在我國戲劇史上，上繼漢代之「總會仙倡」，下啓元代之「神仙道化」，淸淸楚楚。

(二)其時代極早，協助證明我國戲劇之始，並非由外國輸入。

(三)其採用中國戲與外國舞彼此「登連」演出之創格，在戲劇史上有獨無偶，此種「登連」，且近於血肉相連。

(四)所演故事情節乃歷史上傳統之神話，來龍去脈亦很分明。

(五)由民間戲來，並吸收了一些民間歌曲。

(六)胡舞部分可能有水平很高之幻術；歌舞戲之場面、服飾、歌舞、動作等，已有相當之規模；表情亦應細緻，惟餘說白情況不明。

(七)唱詞已備後世長短句詞曲之具體規格，並已具「按聲塡詞」之做法。除劉宋鼓吹曲外，於

戲曲方面，已由此建立這一體系。但尚非代言體。

(八)於致語表現了早期之體裁，並已看出後世於致語與劇本開端處之「頌聖」制度。

(九)演出地點惟在六朝故都建業一地，還有史料可推，其他地方曾演過否，無考。

(十)上雲樂之「戲劇音樂」由吳安泰編製，頗可靠。吳氏為我國歷史上有記載、時間最早之一位戲劇音樂者。

一九三四年向氏著中西交通史，第三章又云：「到了天寶後，……那時的士大夫中，也可以看出一點景教的影響來，如李太白的康老胡雛歌，據近人的考證，其中就含有不少的基督教的成分。……發源於羅馬帝國的景教，傳入中國，到第八世紀以後，流行二百多年，對於中國的思想界，到底發生了影響沒有？前舉的郭子儀之子名「穆護」以及李白的康老胡雛歌，可算是一斑了。……就李白而言，景教的學說入於文人之心中，都是確然無疑的。」以上文內向氏所謂「近人」為何人？向氏始終不提，不知在當時是否有所忌諱，不便提？「穆護」為祆教所有，與景教無干。既曰「確然無疑」，是否中國之道教與羅馬之景教相通，也「確然無疑」？

郭沫若李白與杜甫文內云：「關於胡人的像貌，李白在上雲樂中有比較詳細的描繪，而且還有所品評。請讀他的上雲樂吧，這是根據梁代周捨的原辭而發展了的。它抓住了老胡文康的特徵——

碧眼、金髮、濃眉、高鼻，雖然沒有說到鬍子，但一讀即可知其爲胡人。」第九頁也可參考。

因限於資料，囿於主觀，以上所述，仍會有過分與錯誤之處，敬候指正。

三、孟郊列仙文究竟是什麼文？

(一)總說

爲證實李白上雲樂是否爲一篇即事而作之奏伎前致語，非擬古樂府；「主伎」而非「主文」，上文曾認中唐初期許多歌詩，凡是內容與上雲樂相近者，都應特別仔細研究。因此將孟郊列仙文、李賀神仙曲、鮑溶會仙歌、李九齡上清辭等，拿來嚴加審核，結果認爲列仙文與會仙歌兩篇最值注意；有以協助解決許多有關唐伎問題。這裏論孟郊列仙文，先從正面取義，作爲主證，至篇末再用會仙歌作一旁證。

孟郊此作，明明爲四首詩，集內却命名曰「文」，原因何在？這一現象，於唐詩所罕見。這「文」字，與敦煌卷子原題季布罵陣詞文、捉季布傳文、破魔變文等等之「文」，異同如何？尤爲重要者，是其寫作動機不明，似出常理常態之外，無從臆測。自來詩話、文學史內，未見論及；各本總集專

集，對這四首詩特異之處，也未有說明。大概因其於孟郊集中，處於「糟粕」部分，衆人從不留意，也就從未提出什麼有關問題。但若就「體」與「用」這兩個基本論點而言，這四首詩內頗有問題在，不易解答。至於其文其事，有何意義，俟眞相弄明後纔好決定，先後有個次序，孟詩四首原文如下——

太霞羾晨暉，元氣無常形。玄轡飛霄外，八景乘高清。手把玉皇袂，攜我晨中生。玄庭自嘉會，金書拆華名。賢安密所妍，相期洛水軿。——右方諸青童君

欻駕空清虛，徘徊西華館，瓊輪暨晨抄，虎騎逐烟散。惠風振丹旌，明燭朗八煥。解襟墉房內，神鈴鳴璀璨。棲景若林柯，九弦空中彈，遺我積世憂，釋此千載歎！怡眄無極已，終夜復待旦。——右清虛眞人

偶我八景輿，欻然入玉清。龍羣拂霄上，虎騎攝朱兵。逍遙三弦際，萬流無暫停。哀此去留會！劫盡天地極。當尋無中景，不死亦不生。體彼自然道，寂觀合大冥。南嶽挺直幹，玉英曜穎精，有佳麗期事，無心自虛靈。嘉會絳河內，相與樂朱英。——右金母飛空歌

丹霞煥上清，八風鼓太和。迴我神霄輦，遂造嶺玉阿。咄嗟天地外，九圍皆我家。上采白日精，下飲黃月華。靈觀空無中，鵬路無間邪。顧見魏賢安，濁氣傷汝和。勤研玄中思，道成更相過。——右安度明

（二）四辭之總名

列仙文三字乃四歌之總名。「列仙」謂列位仙人。李白望黃鶴樓「頗聞列仙人，于此學飛求」可證。四歌之初，既已標明爲飛空歌、爲唱辭，其餘三首體格與內容之性質，與飛空歌並無二致，自然亦爲唱辭無疑。惟每首後各注一仙人名，說明歌者爲誰，此點最爲重要，其較梁武帝七首上雲樂唱辭之形式，毋乃一大進步！因上雲樂內容人物很多，有王母、穆天子與衆仙，故不能確定七首辭爲誰所唱，無從看出詳細情節。孟郊詩集之注文內，曾見明人之說，認此「文」之第四首詩乃詠安度明，並主張將三字列在詩前，作爲題目，這種說法，顯非孟郊原旨。詩中之「我」，爲安度明自稱，「濁氣傷汝和」之「汝」，指魏賢安，何嘗是詠安度明之詩！

（三）四辭所託故事

既肯定四詩是唱辭，歌者又各有主名，進而當務之急，殆爲求出四詩所託之故事。此項故事幷不冷僻，原爲向所傳說之晉朝魏夫人得道飛昇之始末。其說見籍很多，姑舉易見者四種，四種各具特點，須綜合來看——

最早、最端正之一說，乃中唐顏眞卿所撰魏夫人仙壇碑銘，以范邈所作魏夫人傳爲本。略稱夫人名華存，字賢安，晉魏舒之女，劉文之妻。生平慕道甚篤，齋於淨室。上帝勅清虛眞人王裒爲其師，裒乃約方諸青童，扶桑神王、太極眞人安度明，同降於夫人之室，加以導引，多所勉勵，幷申祝誓，其間對話很多。後來命侍女彈琴擊鐘，吹簫合節，衆仙一一發歌。但歌辭如何，碑中一字不載。

第二說見太平廣記五八，同杜光庭墉城集仙傳之魏夫人傳，故事大致同顏碑，歌辭亦缺。但已言及太極眞人發排空之歌，青童吟太霞之曲，神王諷晨啓之章，清虛詠駕飇之詞。雖曰「吟」「諷」「詠」，既在金石絲竹之下，仍無別於歌。四個歌者之中，已有三個與孟郊列仙文相同，四辭中亦有一半彼此相合，這就使人物、唱辭、故事三方面得到聯繫，事情已趨明朗。

第三說見雲笈七籤九六：「四眞人降魏夫人歌，共五章，並序。」序後備載「五章」之辭，比列仙文多一首，是其特點。據序，所謂「四眞人」，與上二說內四仙全同。太極所唱同列仙文之第四首，方諸所唱同第一首，清虛所唱有二首：一同列仙文之第二首，另一首開端作「紫霞舞玄空」云云，不在列仙文內，而列仙文之金母飛空歌，又不在此「五章」內。

第四說仍見顏氏仙壇碑銘，乃前一故事之引伸。雲笈七籤一一四西王母傳內也有此段；太平

廣記十一曾剪裁其說，入大茅君傳。此段情節略稱魏夫人在世八十三年，於晉成帝咸和九年（公元三三四）隱化，淸齋於陽洛山隱元之台，受命爲紫虛元君、南岳夫人。王母偕馮雙珠等三十餘仙降於臺，授夫人以玉淸隱書四卷。「神肴羅陳，金觴四奏，各命侍女陳『曲成之鈞』，九云合節，八音零粲。於是，西王母擊節而歌。歌畢，馮雙珠彈云璈而答歌，餘眞人各歌。」歌辭亦不見於傳內，而另載於雲笈七籤九六，答歌不由魏夫人唱，魏夫人始終未歌。

總之：此一故事之有關部分可訂爲「淸虛傳道」與「王母授書」兩節，主要人物有魏夫人、西王母、淸虛眞人、太極眞人、方諸靑童、扶桑神王與馮雙珠。除魏夫人外，其餘都曾唱歌。兩節中所歌甚多，僅傳七辭：五辭屬傳道；二辭屬授書。列仙文較各篇仙傳所見少三首，是孟郊詩集有缺歟，抑諸仙傳有增廣？一時難斷。惟列仙文四歌內，旣然言及金母飛空歌一首，即說明此「文」所演之故事，原已兼包傳道與授書兩節，並非僅演傳道，不演授書，此點頗有關係。

若以雲笈七籤、太平廣記所載諸歌辭，去校孟郊詩集四詩，字句頗有出入。最顯著處爲「五章」內方諸靑童所歌多四句。其後二句云：「超哉魏氏子！（指魏夫人）有心復有情。」旣涉及故事中心人物，此二句當不可少。此外尙有兩點亦頗重要：王母歌曰「駕我八景輿」，淸虛歌曰「迴我神霄輦……濁氣傷汝和」，又曰「祝爾豁虛靜」，用「我」、「汝」、「爾」三字，已入初級代言體，較蕭衍七首上雲樂歌辭之

全作敍述體，乃又一大進步！七曲由六仙分唱，是散辭；在曲本內雖多辭並列，却非成套之曲，與蕭衍上雲樂之七曲情形正同。

(四)四種假說

從上述種種來看，列仙文究屬何體裁？要作肯定回答，仍不簡單。其既演故事，有情節、有一定歌者之唱辭，第一步祇能以其與唐詩內所有「遊仙詩」、「夢仙謠」、「憶仙謠」、「謫仙辭」、「步虛詞」等劃清界限，因爲後者均無具體故事、情節、人物、歌者可言，彼此體裁不同，不應混淆。其次，這篇列仙文究竟因何而作？動機如何？作用如何？得追求明白。但此屬難事，惟有推論，尚無實證。茲不妨多列幾種推論之假說，一一予以分析，淘汰其不可能者，而突出其可能者，然後其性質纔不難指定；正面實證一時雖無，然範圍較大之旁證，也還不少。

第一假說：道家神仙之說原本荒誕唯心，有關傳記與詩歌無非虛構。列仙文或許並非中唐作品，而爲唐末道家如杜光庭輩之僞作，託名於孟郊者？曰：否。孟郊與顏眞卿大致同時，顏作仙壇碑銘，集中不止一篇，且有手書眞蹟傳世，絕非假造。列仙文既與其同時代、同題材、同人物、同出於文人手筆，何從獨認爲僞？顏碑不啻戲中之情節、說白，孟「文」不啻配合這種情節、說白之曲辭，

彼此血肉相連；故事說白出於顏，不僞；與之完全契合之曲辭出於孟，何以獨僞？此時士大夫以神仙之說相賞，已成風氣，不能疑此「文」非中唐之作。如青童笙歌，暘谷即扶桑神王赴宴，與王母乘八景輿等說，也見於曹唐遊仙詩內，實無從否認其爲唐代文藝。

第二假說：孟郊詩之作風，一般爲求生避熟，務去陳言，雕鎪僻澀，力盤硬語。然以此去衡列仙文，便覺其託體塵俗，寘曰無聊，遠離孟詩常態，四詩或許非孟郊所作耶？曰：否。惟其此「文」有用，孟爲適應其用，自不能不暫斂自家文格之常態，臨時應付一下，並不足異。其詩集內尙有求仙曲、內上經靈寶觀、送王無懷道士、送蕭鍊師、送王鍊師、送道士、訪嵩陽道士等作，孟氏旣與這些人來往；並寫有上述諸作，以適應某種作用，其再作一篇列仙文，有何不可？集內尙有教坊歌兒詩，足見其也曾接觸優伶。孟與陸羽復稱莫逆，屢見詩篇，而陸羽曾入過「伶黨」，充過「伶正」與「伶正之師」，演過假吏、木人、藏珠等戲。——凡此種種，合併說明一點：孟郊一時高興，即事有作，以完成某種現實要求，寫了此「文」，便現身說法，摹擬神仙口吻，形成一種「戲劇文體」，若配以顏碑之故事說白，正覺當行出色。其如此做，完全可能，難以用集中它作之常態來予以否定。淸宋長白柳亭詩話三，引蔣杜陵說，曰：「孟郊列仙文類六朝『步虛詞』，疑非唐人所能作。」然此說殊嫌空洞，未能解決問題。

第三假說：四詩縱出孟手，亦偶然寓意，聊以自遣而已，未必眞適應某一要求，起某一作用？誠如此，何取乎全篇有一個總名曰「文」？又何取乎每首作出分人歌唱之形式？更何爲採入賢安、南岳、洛水、絳河等實象？莫非此乃詩歌中普通之用典使事？四詩之文字本身內容與形式已足說明絕非作者個人即景抒情，或求仙慕道，此層也無待考慮。設若倘無類此掩蓋不了之客觀事實擺着，又何必無中生有，去追求其爲何「文」！

第四假說：設若定須按四詩之實況去求寫作動機，可否即循道家神話推想，或許金母、清虛等仙或某一仙曾降孟郊之室，託其配合顏碑，補上此項唱辭，而詩人欣然同意，然後集內便有了此「文」，——事情會不會如此？曰：此雖帶神話色彩之笑話，但仍說不通。惟顯出問題已越逼越緊，而有些事理亦因此有所反映、顯現。衆仙前後兩次會於魏夫人之室，至少唱了七歌，雖無從必其即在晉代，但范邈與顏眞卿之文均爲追求往事，在往事中，歌已早唱，辭已早有，豈須中唐時，由歌者本身來找孟郊補作？顏碑僅記事、記言，獨不記歌辭，非其不能代擬，以求記錄之更完備；顏氏殆認既有事、有言已够，不必再造歌辭。既留下這一空白未補，後世好事者便由此生事；即使孟郊不補，遲早也必然會有別人來補。不過對這種補作歌辭，以聯繫情節與說白之動機，還應加以分析：一爲低級、專一之作僞，供道教徒用以蠱惑大衆。以孟郊這樣一個經常「吐奇驚俗」之詩

人，其雖有一定之道家思想，似乎尙不至如此。會如此者，當爲唐末杜光庭輩，其幾乎以敷衍道教文獻爲其專業。孟郊作此「文」，確也用以聯繫顏碑之記事、記言，但或另有其它作用在。

（五）第五種假說

至此，提出第五種假說，試行解決問題：到孟郊室中求其作歌辭者，若謂從天而降之金母、淸虛一班仙人，雖覺荒唐，若指爲當時現實中之「伶黨」或教坊，擬於舞臺上扮演金母、淸虛諸仙之伶人，卽並不荒唐。倘若雖受來人之請，作了四首，或尙不止此，然後由旁人或仍由其自己，按顏碑內容，配上敍事與說白，使其成爲一本較完整之戲文，因而題曰列仙文，亦未可知。及至編孟郊詩集，編者或將其凡不屬詩歌者，並抽去，僅留詩歌，而原題列仙文三字尙無改動，並且連原著歌者之四個名號與飛空歌一個名目，也幸被保存。如此假說，則此事不但現實，而且具有藝術意味，不能指責孟郊爲僞造仙歌、傳播迷信。孟郊所寫若爲戲曲，僅僅取材於道家之傳說而已，已較顏眞卿出於宗教信仰，一本正經寫仙壇碑銘，覺心物之間有所不同；若較杜光庭等所爲，甚至出於扶乩，不無騙惑之心，（詳下文）相去更遠。或疑這種歌辭旣配合說白，也會用入講唱，而成爲「講唱文」，安見其一定爲戲文？曰：詳按四詩用於前後兩場，乃由四色分唱，一面對魏夫人有所指陳；一面歌者

各自表白，且已入初級代言，不像由同一藝人在場上之包辦。唐代講唱主要有種種變文，雖很發達，但尚未進步至分人代言一步，故列仙文之體裁仍以戲文之可能爲大。

(六)旁證五條

此一假說對前四說之不可通處，殆已疏通，但因尚無實證，且仍然存在問題，故暫時也還爲一假說而已。茲先將有利於此說之旁證，羅列如次——

(一)李白時代，較孟郊略早，曾於肅宗上元二年作上雲樂歌舞戲致語，以適應此戲演出之需要。（詳上篇）上雲樂爲漢代「總會仙倡」或元代「神仙道化」一類歌舞戲，亦以王母爲主角，歌辭存有梁陳舊篇八首，中唐演出時歌辭未見。

(二)上文已言及孟郊好友陸羽，少時曾演假吏等戲。陸氏文學修養甚好，並爲參軍戲撰詞數千言，（樂府雜錄與陸羽自傳）爲唐代文人寫作戲文之先例。

(三)晚唐孫魴題梅嶺泉詩：「侍從非常客，俳諧象列仙」，說明遊讌中俳諧戲內表演了「列仙」故事，與列仙文名目既同，所演當屬一類。

(四)中唐竇庠詩：「曲裏三仙會，風前百囀春」，題「觀樂」二字，不謂「聽樂」，顯然指當時戲曲中

曾演三仙相會故事。「會仙」卽「列仙」，曰「列」，顯然有主從之分；曰「會」，必然仙人多，情節多。對中唐盛行演出此類神仙歌舞戲而言，此亦爲一有力定例。

（五）中唐鮑溶有一篇會仙歌，並非劇本內之戲曲，其以一首歌行描寫一幕神仙相會之戲劇形象，將情節、場面、表演等寫得非常細膩、生動、複雜、美麗，戲中主角亦爲王母。該詩雖具「劇說」性質，但作者並非遐空抒感，而是攝錄眼前實象，顯然不屬「遊仙詩」、「夢仙謠」一類。此又間接反映出中唐上演此類神仙戲確乎很盛。

（七）列仙與會仙

於此對「會仙」之戲劇關係，還要多說幾句，目的在於幫助體會「列仙」之戲劇關係。「會仙」二字，應看作漢戲「總會仙倡」四字之省文，毫不牽強。此「會」字可用梁戲上雲樂情節內之「瑤池會」、「金丹會」等爲實例。蕭衍上雲樂曲辭：「金書發幽會」，「擬金集瑤池」，「金丹會」，「可憐乘白雲」，「巡會迹天門」。本來參預這種會者，皆限於仙人，其事完全不現實；其中雖有特寫異性關係者，如王母對穆天子，不過微微浪漫而已。後來却有所變化：先一變而爲仙凡相會，女爲仙眞，男爲凡俗，情節偏重豔情，比較現實；唐傳奇內與演唐傳奇之戲文內，其例不一而足。再一變而全爲人間兒女幽會，快樂得飄飄若

仙，並無仙人參加，也美其名曰「會仙」，事情則完全成為現實。例如唐末葛鵶兒會仙詩最顯著，而元稹會眞記更典型，「眞」即「仙」。戲劇關係亦最突出。此為我國戲劇由「黃冠體」進到「香奩體」之過程，兩種體名見太和正音譜。亦為由唯心主義到現實之一段發展。王國維對古劇中凡演仙怪故事者，均認為不算演故事，戲曲考源。則未免昧於大體矣。通過中唐「會仙」之種種戲劇關係，覺得同時文藝中之所謂「列仙」，原本也可能有戲劇關係；這對於體認孟郊列仙文原本為何種體裁一層，不無幫助。

（八）假說在理論上之抵觸

此一假說——孟郊列仙文乃戲文——除尚無正面實證而外，在理論上尚存在哪些抵觸？目前已覺察者，尚有兩點。其一，顏碑與孟文所託之故事與人物完全一致，已無待言，即如遣詞命意，兩者也頗調和。所以時至唐末，被杜光庭等融入「仙傳」文體，很覺合適，歌辭幾乎變成像從衆仙口邊記錄下來一般。為戲文之這一假說設若成立，孟「文」乃為演戲而作，不為傳道而作，作者所負藝術責任為直接，宗教責任為間接。四詩對戲文或腳本言，是眞；對仙傳與仙唱言，分明是假。試問：當時戲劇果曾採用過這些歌辭以演出，而這些歌辭又果曾通過演戲以入於人耳、播於衆口，杜光庭距孟郊不過七、八十年而已，豈會不知？既知如此，難道當眞願意借俳諧之戲文入莊嚴之仙

傳，不嫌自貶身價、不怕被人指摘？雖謂道家所有之威儀科範不比釋家，戲劇性本來很重，也許不在乎從這些地方維持尊嚴，但情理上究覺不順，終還是問題，尚祈精研道教之專家幫助。

其次，有人謂仙壇靈異，乃道教徒玩弄種種法術之一；其詩作不外由扶乩之方式表現。即使大量生產，也不足奇；即使結合音樂，組織多人有類巫覡，分別代表衆仙眞歌唱，也辦不到。道教徒入迷很深者，有如顏眞卿，既信以爲眞，畢恭畢敬作了仙壇碑銘。孟郊對此，或許亦頗着迷，將原出乩壇之歌辭拿來潤飾，後人編詩集，收了進去。所以列仙文僅爲衆仙降壇所留之一種「乩文」而已，與戲文何幹？——此說值得研究，有待於有關資料，尤其是中唐資料收齊後，作深入探討。唐代道家所有之戲劇具體方式如何，本來尚未徹底查明。但是，仙壇上設若眞曾由男女道士多人代表衆仙，分別歌唱，那麼，縱未近戲劇，則已近講唱；倘若穿起衣服，化了眉臉，作起科儀來唱，那就是戲劇了。孟郊起稿，通過乩壇拿出來，並無妨碍。由此以推，「乩文」與「戲文」亦可能殊名同歸；唐代道家戲劇方式之一或許即在於此；將其看作解釋孟「文」之第六種假說，未嘗不可，且很有力。

（九）劉知幾不知有戲

唐代大史學家劉知幾面對史記滑稽列傳描寫優孟演「活孫叔敖」一段文字，不能理解，未經虛心研究，乃加以駁難，認爲人之「衣冠談說，容或亂眞；眉目口鼻，如何取類？」（史通二十）其認優孟之化裝改容，至於酷似孫叔敖，爲不可能、不現實。又怪楚王見活孫叔敖後，並未盤問敖所以復活之由，便遽然要恢復其相位，簡直乃「夢中行事」，豈人倫所爲」？其認爲除指優孟與楚王做夢而外，別無可解。此眞乃一煞費理解之事！在一般情況下，歷史學家多識古今社會發展變化，其智慧見解，必然高人一等，至少對於人事制度之判斷，在融會史材之後，總不會犯幼稚錯誤，何況爲劉知幾這位傑出之史學評論專家？不料劉君自己於古劇或古代「戲劇行動」之實況懵無所覺，一至於此，反而覷司馬遷昧塞「人倫」，不好好寫史記，却在那裏輕率下筆，胡作非爲，陷於癡人說夢。按劉君之見，古代「人倫」所能有爲之範圍，除實境與夢境外，便不可能再有第三種境界，豈不狹隘得可憐！至於以現實著稱之史學家司馬遷，所見就並非如此。

按演員之化裝術有高度效果，即今兒童亦能體會。劉知幾卒於開元九年，而三十幾年後，距孟郊寫列仙文之時已不遠，崔令欽於敎坊記內，曾記下盛唐職業舞女龐三娘、顏大娘化裝術之高

明，有能使「有年」、「多皺」之老臉皮變成少容，雖於臺下相遇亦難看出；能變「眼重臉深」爲美盼橫波，雖其家裏人也不能識破者。(會臨類說七。)崔君當時所見，劉君應也及見；劉君豈因生活嚴肅，平時「未嘗登倡優之門，不曾於喧嘩處縱觀」，(元稹戒姪書。)所以對此等事非常隔膜，甚至影響於對史記之瞭解？劉氏未慮優孟扮孫叔敖同時，乃可由配角一人另扮楚王；二人於眞楚王前，共演「驚殿」、「命相」、「謀婦」、「歌廉」諸情節，然後感動得眞楚王大悟，對於功臣之後裔，即下令改善待遇。優孟與楚王何嘗是白日做夢？無非一個白日演戲、一個白日看戲而已。劉君對於這種戲劇活動之體驗，能達於「夢中行事」這一點，已屬不易；看來其幾經躊躇，然後纔得出這一結論，並非率爾下語；其實，此語雖不中，却離眞諦已不遠。劉君設若再進一步，便可恍然有悟，知道祇要就自己已有之成說內變換一字，即符合於「戲中行事」之眞像。可惜其尚差一點，竟因對古劇之懵憒而貶低了自己對古史理解之水平，致遭明代文人相慎、李贄，淸代文人浦起龍等非笑，不能謂不是一件憾事！當上文面對孟郊列仙文欲推測出一個結果時，不妨借鏡及此，故於篇末詳加論列，並非閑話。

四、李商隱俳諧詩指實

李商隱詩涉戲劇文體者，除上文第五章劇本內已列聽雨後夢作一篇外，尚有題為俳諧之一篇當補。其辭曰：

短顧何由遂？遲光且莫驚。鸎能歌子夜，蝶解舞宮城。柳訝眉傷淺，桃猜粉太輕。年華有情狀，吾亦惜生平！

（一）關鍵在詩題「俳諧」

此詩內容關鍵，全在詩題「俳諧」二字。假如詩題並非「俳諧」，則此詩直一首普通抒情詩耳，別無餘義。假如詩題確是「俳諧」不誤，則一部全唐詩中，祇此一例，二字總攝全詩中之所事；曰「俳諧」，猶曰「戲弄」，須按戲弄看待，並非俳體，俳體限於文字，必在文字上有所表現。其所寫當是某一歌舞戲之「弄假婦人」。首句指劇中情節，生旦初逢，情尚難通。次句指黃昏佳約，不勝驚喜。三四句指旦以歌舞抒懷；四句稱其擅內家舞伎。玉谿生詩箋注，據唐六典：「宮城在皇城之北。」茲姑從之，設「內家舞」一說，仍俟考。五六句指劇中人相對端詳，般般愛慕。七句謂劇中人年華正妙與鍾愛之深，弄者俱已盡

情表達。「狀」，表演也。八句中以此句之意較晦，待酌。結句乃作盟誓，是情節之一。全詩淺露，不煩穿鑿而後解。

(二)誤解種種

或曰：此詩所寫，抑或爲講唱故事，並非歌舞戲。曰：否！頸聯著名歌舞，何能廢而不顧？

或又曰：題謂「俳諧」，指近於「詼諧」、「顛語」之類耳，乃中唐文人所習爲之某種語技而已。二章辨體合生一節曰：否！全詩四十字，誠無一字涉諧顛者，無從牽附。上文引孫魴題梅嶺泉詩八章雜考唐傳奇與唐戲一節。曾曰「侍從非常客，俳諧像列仙」，並認爲「孫氏借『俳諧』二字泛指戲劇，實際仍是歌舞戲」云云。用此以解釋義山此詩與其題之可能關係，實最爲確切。

宋黃朝英湘素雜記論此詩曰：「蓋晉時有子夜者善歌，故李義山曰『嬰能歌子夜』」。如此以「嬰」易「鬟」，何以解於下句之爲「蝶」乎？

紀昀評此詩云：「俳體亦有分寸，此嫌太纖！」按「俳諧」何嘗是「俳體」？近人張采田李義山詩辨證曰：「俳體不嫌太纖。然筆力老健，是玉谿本色，則非後來所及。」亦以「俳諧」爲俳「體」，究竟詩中所說何事？若不杳清，但云「不纖」或「老健」，不能了事。

清馮浩玉谿生詩箋注五，謂集中樂遊原、向晚及此詩，共三首，「皆似少作」；又指此詩曰：「寓言我雖有才，人未心許。」說甚疏。卽使指中四句勉強言「有才」，顧其餘四句，將如何言「人未心許」？既是「少作」，義山少年，歷世未久，豈卽自謝有才，而怨人之未許歟？

(三)古誼六則不洽

馮氏於詩題下又見古誼六則，意在供讀者廣爲參考，但細按之，實無一與詩旨詩體相貼切者。原因在祇箋詩題「俳諧」二字之字面，而不聯繫詩之本質；尤其基本上於此詩究否爲直接歌唱之辭一點，略不顧及，如此實於讀者有損無益，殊失箋注作用。茲特一一分析六誼不洽處如下，用以見歌舞戲之一說，並非牽彊附會也。

(甲)漢史游急就篇：「倡優俳笑。」——此詩所寫，誠然爲倡優之事，但「俳笑」之成分則毫無。倡優所業，自來不以優笑爲限，何況發達到中唐穆宗、敬宗時之倡優乎？參看總說中唐一節。

(乙)晉摯虞文章流別論：「五言，於俳諧倡樂多用之。」——漢、晉、南北朝、隋、唐誠多用五言爲聲詩，爲講唱辭，爲戲辭，義山此詩，亦誠然是五言；但此詩乃文人案頭抒情敍事之詩，初未合於管弦金石，並非藝人在場上所吐之唱辭，而合於管弦金石者。此詩與摯虞所論，何從合拍？

（丙）杜詩有戲作俳諧體遣悶二首。——二首中之「俳諧」，僅表現在「家家養烏鬼，頓頓食黃魚」等記述民俗之句，見五章伎藝劇本節。而義山此首詩題之表現，則在其所寫內容是戲弄，然後始指為「俳諧」，彼此又迥殊。

（丁）隋書經籍志有雜九錫俳諧文十卷，袁淑撰。——此項俳諧文是普通游戲文體，如驢九錫等；而義山此詩乃五言律體，却非俳調，彼此亦難比附。

（戊）後漢書六〇蔡邕曰：「諸生競利，作者鼎沸！其高者頗引經訓風喻之言；下則連偶俗語，有類俳優。」——此說所反映者，乃後漢時在俳優之念白或歌辭中，有採用當時民間之俗語者。至於義山此作，乃文人詩而已，既非直接講唱之辭，更未用一句俗語。

（己）古散樂有俳樂辭，是其始也。——此指蕭齊「侏儒導」伎內，舞人自歌之辭，有俳歌八曲，祇傳其一，南齊書四言十句，全用俗語、隱語。樂府詩集五六附之於「舞曲歌辭」之後，題曰「散樂」。義山此詩之本身既非歌辭，其內容又不俳，無侏儒，全未見俗語、隱語，安能以古散樂辭為其「始」歟？

總之：以上六誼之所涉，乃「俳諧」一辭之常義，其內容有語言動作，而無故事情節；是倡諢講唱，而非優伶戲弄。至於義山詩題「俳諧」，乃其變義，蓋指戲弄耳。

(四)禹蒼說可用

近人禹蒼說錦瑟篇(光明日報文學遺產三九〇期)有曰：

對待這種本身有一定的困難，而多半是由人哄起來的「難詩」，我們却有一個辦法，就是：力求擺脫那些先入為主的衆說，去獨立思考，而且應該首先把它看得「平實」些——先不要疑神見鬼，忙着索隱鈎深。這樣，事情或者會有好轉。

此見甚是，凡求俳諧篇之眞義者，正好用之。

五、明張寧詠唐人勾闌圖詩解釋及辨正

(一)張詩原文

君不聞：天寶年中樂聲伎，歌舞排場逞新戲；教坊門外揭牌名，錦綉勾闌如鼎沸！初看散末起家門，衣袖郎當骨格存，咬文嚼字瀾翻舌，勾引春風入座溫。年少書生果誰氏？弄假成眞太相似！右呼左鬧秪自如，博帶峨冠覓誰是？衆中突出淨老狂，東塗西抹何猥獊！解令笑者變成哭，直教閑

處翻成忙。粉頭行首臨後出，眼角生嬌媚弄色。從前人物奈自誇，一顧廣場皆寂寞。障中擂鼓外擊鑼，初來隊子後插科。朱衣畫褲紛相劇，文身俱面森前儺。合生院本真足數，觸劍吞刀並吐火，千奇百巧忽不前，滿地桃花細腰舞。酒家食店攤娼樓，玉壺翠釜蒸饅頭，稠人廣坐日卓午，捧盞擎柈爭勸酬。眼中不類心中事，嬉笑相同飽飢異。可憐樂極易生愁，回首斜陽忽無處。悲歡離合總虛空，好惡媸妍變幻中，世間萬事皆如此，何必勾闌看樂工！

(二)蔣釋及辨正

半塘按：右詩為蔣星煜首先發現，予以公表，並寫文加以詮釋，乃大好事！惟存在問題頗多，應予澄清。玆先落實張詩能有之內容，再商榷蔣文之得失，目的在闡明唐藝，並非析賞明詩，或泛評時論。此幅唐畫，應信其乃憑當時社會實況下筆。但原畫面上，可以肯定並無畫人自題之五字，曰「唐人勾欄圖」，唐畫家不至於以「唐人」二字自稱。此畫流傳到明代，是否已見有此五字作題？亦無從斷；至於此五字曾見於張寧之詩集內，則可信。殆因在畫面最近處曾畫出闌干，且甚突出，遂被張寧取為詩題，曰「唐人勾闌圖」。然吾人能否因此便進一步相信此處「勾闌」二字不指欄干，而指後人已予昇華，成為一種民間機構之名，有如宋以後所謂「勾闌」之義乎？則未容輕斷，尚須慎

重考慮。茲先縷陳張詩內之各點如下——

(一)時代——天寶年間。

(二)教坊——實指民間所有之演伎機構，惟借用天寶時之古名稱而已。

(三)環境——在廣場，不在室內，可推知此項唐伎是供民間大衆所賞。

(四)勾闌——指民間廣場奏伎處所設之欄干，劃清伎人作場與觀衆看場之界，用以維持秩序。否則，觀衆將無限度向前擁擠，終於破壞演出。

(五)樂隊——鑼與鼓分設於屏障內外。鑼鼓之外，應尚有其他樂器，爲畫圖所未及。

(六)脚色——

散末，起家門。

生，扮弄逼眞，將如趙璘因話錄所云：「柳範扮江南折桂書生，格調精絕！」

淨，演「老狂」。

旦，粉頭，充行首。

(七)節目——

先驅儺：呑刀吐火。

再舞蹈：「細腰」，「千奇百巧」。

終演戲劇——合生，院本。

（八）場面——做出娼樓、酒家、食店等，均戲中所設。

（九）歷時——由卓午到斜陽。

（十）劇情——悲歡離合，樂極愁生，顯然發於戲劇，非樂舞所能致。

（十一）感發——萬事皆空，顯然是戲劇效果，非樂舞所能有。

蔣文之題目曰唐人勾闌圖詮釋，見一九七八年戲劇藝術第二期。茲據上列十一點，衡蔣文之得失如下：

蔣氏「詮釋」全文之關鍵，應認定在次節，不在首節。因蔣氏於次節中述及張寧爲官「政績卓著」，詩文寫作豐富，鑒別古畫甚精，題詠之作甚夥，初不止唐人勾闌圖詩一篇而已。又謂寧對戲曲亦「有研究，有素養」。——據此種種，蔣氏對寧之爲人，已經建樹一種具體信念，在原文之前節中，實不應又有與此具體信念相反之判斷。但事實竟大大不然，蔣氏文內前後矛盾甚厲！因此而使讀者對唐戲之認識，產生種種混亂，勢非逐一予以澄清不可。惟其蔣詮乃一宗有助於唐戲研究之資料，不能不分析爲用，批判接受也。

首先，蔣氏認唐人在西涼伎中，雖曾扮演獅子，而基本上仍是樂舞，不是戲劇，殊欠公允；如

此則面對古今戲劇史，將造成一種「昔於古而厚於今」之畸形看法，立足大不穩！按西涼伎在唐戲中，已達到全能戲地步，本書在上文劇錄一章內，已有詳盡之探討，結果確信如此。而蔣氏於此，則迴避不議，主觀地降西涼伎爲樂舞，何以服人？試將今日京戲內之小放牛來對比：西涼伎內曾設有人扮獅子，俯仰哀鳴，表情深刻；而小放牛內且全不見牛，但憑牧童手中之一鞭，以啓發觀衆對於全牛之想像。顧小放牛是戲劇，從來無人懷疑，而將其劃入樂舞或雜伎；對西涼伎，爲何獨不許其「及格」，務必斥之入樂舞？

蔣評又曰：「張寧所謂『歌舞排場還新戲』，是不够明確的」，因「新戲」二字，可指爲「樂舞之新節目」，亦可指爲「樂舞已發展成戲劇了」，二者之間，尙搖擺不定。實則張寧既曾明明曰「戲」，便當以常態處之，是指「戲劇」。何以深文周內，認爲亦可等同於曰「節目」，而將「戲」攀附向「節目」乎？如此攀附，是蔣氏個人之主觀發展，自造混亂，須予澄清。——於此爲何節外生枝，予張詩以歪曲？此乃另一重點，需要嚴肅澄清。

蔣氏文內前後有關唐教坊部分之評議，均已補入教坊記箋訂，茲不複。

「勾闌」二字含義，確指欄干，其物形由唐人位在畫面之最前、最近之突出部分。惟此中正寓有一難解之問題，且甚嚴峻，必須正視。卽此幅唐畫，究竟爲直軸歟？抑爲長卷？據張詩內表示：畫

上所奏之伎藝，前後兼有驅儺、樂舞、戲劇三大類；若原畫是橫長手卷，則於此甚洽：三伎由左而右，齊頭並列；手卷長度正可漫無限制，由左而右，從幾尺到幾丈，以容納之，伎類雖多，儘可兼容。但勾闌若是欄干，其左右延展之闊度卻不能漫無限制，欲兼包多類不同之伎藝，則所謂多種伎藝者，勢必作上下層累，以代左右延展。此圖若爲直軸，而於下端設勾欄約之，又勢必以上下之縱，表達前後之深。此中實況，俱非張詩與蔣詮所曾指也。

「勾闌」之云「錦繡」，猶「河山」之云「錦繡」，指勾闌後面之全景燦爛如錦，不限「錦筵」之豪華，亦不涉「勾闌院」之涵義，參看下文論「錦繡」。（宋以後所謂「勾欄」，在楊蔭瀏中國古代音樂史稿二九九等頁有詳說。）

詩中說曰「初看散末起家門」，蔣氏便該本上文所述，對張寧爲人爲詩之基本信念，無所懷疑。不能因自己今日對散末失考，瞭解不夠，便去否定他人與前人有關此事之一切見解。吾等今日，但觀明詩而已，未觀唐畫，對唐畫如何，便難有徹底之發言權。不必妄起雜念，去「找故事輪廓」，又「找家門大意」。對張詩再次抱將信將疑態度，未免陷於「察察爲明」或閉眼捉雀之弊。「散末」可能爲副末之一種，不能點點滴滴以一己所知，來限制古人，不許張詩有獨到之處。蔣氏指「散末」曰「從唐代到清末，有關古籍中均無紀載」，未免自信太過。張詩正去唐代到清末之中點不遠，而據所見唐畫以云云，吾人又焉得剝奪其發言權！

蔣氏於研究唐宋伎藝中，屢次提到「行政人員」。先在述唐教坊職責中，提到「行政人員」，此處論「散末」，又剖明散末「決不是行政工作人員」。不知此種「行政人員」之意識，從何興起。

蔣氏曰：「『郎當』一詞，我們也祇能上溯到宋代，沒有看到唐代的的著錄。」所謂「我們」，不知範圍多大？又未免自信太過。在人人悉知之「劍閣聞鈴」故事中，三郎意趣消沉，黃幡綽借鈴聲譏之曰：「三郎郎當」！——祇此一事，已能破蔣氏之岑寂，不必又去抬出魯迅先生。

蔣氏因朱熹釋論語，曾用「醉郎當」一辭，便牽到「郎當」是「酗酒」之「生理反映」，更聯想到唐人敍踏謠娘劇中有蘇中郎一角是醉漢，乃大大附會！謂張詩內所見散末，「可能是演的蘇中郎，或作踏謠娘」；再推波助瀾，沾上楊億詩，乃曰：散末所演，「有可能是懸絲傀儡或杖頭傀儡等木偶戲」。——如此發展，已似做「截搭題」，遠離考據之正軌矣！

蔣氏終於說出：張詩既有「咬文嚼字瀾翻舌」句，分明是說白，便終於否定了爲樂舞之可能。因而感到「這個節目或其某個片段不是樂舞，或不以樂舞爲主」，是已投入正軌，爲大可慰！既如此，郎當一筆到底，循此以進，坦白承認張詩所謂「是新戲」三字乃實指戲劇，無可懷疑，從而結束此項研究。而蔣氏不然，因於主觀願望沉溺太深！其繼曰：「我（們）認爲唐人勾欄圖主要仍是反映的樂舞」，堪云「固執」！此種扭扭捏捏之「主要論」有似「騎牆論」，殊無足取。

蔣氏列張詩四句，見四種脚色。問曰：「有生、旦、淨、末同時、同臺演出的節目否？」此問當對唐畫發，張詩據畫入詩耳。畫與詩俱未表示實演何種節目，畫中四色齊列，有何不可？如山西侯馬金代磚上，刻舞臺表演俑，乃五種脚色比肩並列，同一性質也。蔣氏應參悟。

蔣氏從張詩之四句內，列出脚色表，但承認唐代僅參軍戲之二脚色，曰參軍與蒼鶻而已，不妥。唐代何嘗無生、旦戲！蔣氏又指蘇中郎、蘭陵王、「鉢頭」、「弄參軍」、樊噲排君難爲五個參軍戲，則非常非常不妥！蘇中郎戲明明演醉漢虐妻；鴻門宴上人物甚多，何得云所演僅參軍、蒼鶻二色之所爲？

蔣氏深文周內，因追勾欄如何「錦繡」，乃攀到「錦筵」，結論曰：「看來這是鋪在舞臺或演出場所地上（或樓上）的精織的地毯」，如此設想，未免蹈空。「筵」之本意是坐墊；塞以棉，罩以錦，乃爲「錦筵」。從席地而坐之古風，上升到座椅與長案之制度，則「筵席」、「筵宴」等含義亦隨之上升，而指几案與椅凳之制度；終不能卑之，降筵於地，指地毯也。唐詩所見「舞錦筵」、「踏錦筵」，乃於酒席筵前作歌舞，給座中人賞，非跳向陳設杯盤之桌面上歌舞也。偶見王譽昌崇禎宮辭云：「錦罽平舖界紫庭，裙衫風度壓娉婷」。所謂「罽」，是毛織物；從知「錦罽」方是地毯，「錦筵」不是。

六、說踏謠娘

半塘按：董每戡有說劇一書（寫於一九七九年），於戲劇看法自成一家。其說放棄「異同」概念，而強調「發展」概念。茲簡括其中說踏謠娘一節所有，列出以下若干條，爲讀者留下印象。倘求其詳，原書自在。

（一）踏謠娘（以下簡稱踏）是歌舞劇，由歌舞發展而來。

（二）存在四個問題：（甲）踏和蘇中郎的關係；（乙）究竟是歌舞，抑歌舞劇？（丙）是假面抑塗面？（丁）踏的國籍何屬。

（三）踏的情節，以教坊記所載最詳，踏已發展到很複雜的地步，說明其已非「舊制」。

（四）太平御覽所引樂府雜錄內另有一條，載蘇中郎爲人。

（五）韋絢、劉賓客嘉話錄、曾慥類說引隋唐佳話，及陳暘樂書一八七，均述蘇葩。其中佳話稱「談容娘」爲「容娘」，又方以智通雅三十，於踏亦有述，改「緋袍」爲「綠袍」。董對此點幸未扯入「發展」說。

（六）胡震亨唐音癸籤等將踏和蘇中郎（以下簡稱蘇）分作無關的事。

（七）任的唐戲弄內曾列表，突出踏蘇是二劇，董不同意，認踏是由蘇發展來的，是一事的兩個

階段，強調「發展」觀點。

(八)董指任說之前後有矛盾。

(九)董氏猜出許多「發展」，又自評爲「査無實據，不必瞎扯」，足見用「發展」說如過分，則成「瞎扯」。關鍵在有無實據。

(十)「談容」二字和「踏謠」音近，可能是音誤或音轉。

(十一)黃芝岡認踏及蘭陵王，都是外來的東西，已入了外國籍，何其大膽，慷慨！(任按：董對黃這一批判痛切！)

(十二)黃芝岡將踏戲內之夫婦毆打，扯到角觝、伎藝上去，可笑！

(十三)踏的臉部化裝是塗面，繪好表情，不是戴假面。

(十四)我國在九世紀，即用顏料化裝於演戲，値得自豪。

(十五)彙出女角扮劇中的娘與郎，使發展成完整的坤角歌舞戲了。

(十六)既具備了人物、故事、歌、白、舞、化裝、服裝七項要素的戲劇，肯定是發展到很完整的戲劇了。於此應歌頌我先民在藝術創造上的功績！

七、遼興宗后妃演戲

半塘按：上文「唐戲百問」中第六問曾曰：「遼初四十餘年中，抑尚有戲劇資料應補者否？」當時有慮及此，故設問，不爲無見。近見社會科學戰線一九八三年第二期刊蔣星煜遼興宗爲后妃演戲而伴奏一文，得具有針對性之史料作答，則非始料所及也，茲將蔣文有關內容摘錄如下，以俟查閱。

遼、金、元是我國北方少數民族所建立的三個皇朝，由於遼金並未統一過整個中國，所以對我們這個民族大家庭在經濟、文化等各方面的影響，也不如元代那麽大，遺留下來的文獻少一些，給今天的研究工作帶來了一定的困難，這是事實。

但是，從戲劇史的角度來看，遼代確有其特殊的重大的研究價值。像王國維這樣淵博的學者，雖是中國戲曲史的奠基人，他祇寫宋元戲曲史。因爲遼不流行南戲，所以趙景深、錢南揚研究「宋元南戲」，時代不涉及遼代。直到最近張庚、郭漢城主編近百萬字的中國戲曲通史分卷出版，仍舊不涉及遼代戲劇。這樣，就在中國戲劇史上留下了一大塊空白，十分引人注目。幸虧胡忌的宋金雜劇考還稍稍接觸了一下這個問題，眞是空谷足音！

按遼，或稱契丹，創始於公元九一六年耶律阿保機，一一二五年爲金所滅。這二百十年之間，宮廷與民間非

常重視歌舞、散樂、雜劇的演出，宮廷中凡遇佳節、或喜慶大典，也都有這一類演出活動。

遼代的歌舞、散樂、雜劇的淵源如何？當然應該有一部分是契丹本民族萌芽狀態的鄉土藝術。由於契丹文化不像中原地區發達，藝人又基本上都是漢族人，所以不可避免地受到南方各民族以及各個小朝廷的影響，遼代在宮廷中，也演秦王破陣樂，就是明證。但王國維說：「遼金之雜劇、院本，與唐宋之雜劇結構全同。吾輩寧謂遼金之劇，皆自宋往，而宋之雜劇，不自遼金來，較可信也。」這是經不起推敲的。因爲早在北宋趙匡胤開國之前，遼已存在了四十五年之久。在此期間，遼不僅和五代十國中的北方諸國交往頻頻，而且建都金陵的以歌舞稱著的南唐，幾乎年年都派使節到遼，保持密切接觸，並一再向遼遞送當時作爲絕密文件的「臘丸書」的。

遼史：「晉天福三年，遣劉昫以伶官來歸，遼有散樂，蓋由此矣！」晉天福三年，爲公元九三八年，亦遼太宗天顯十二年，仍在北宋趙匡胤開國之前二十二年之久。這是遼有散樂之始的確鑿記載，劉昫所率的伶官，是否僅演散樂，而不演雜劇？但是既稱「伶官」，而不稱「樂工」，則演雜劇的可能性也是很大的。

從遼史樂志看，遼代宮廷大典時，演出活動之安排，與東京夢華錄卷之九「宰執親王宗室百官入內上壽」條所載北宋汴京宮廷大典的演出活動，頗多相近之處。北宋宮廷大典的進行，用「第一盞御酒、第二盞御酒……」這樣的順序。遼代則稱「酒一行」「酒二行」……，例如皇帝生辰的慶賀大典則規定：

酒一行，觱篥起歌。酒二行，歌手伎入。酒三行，琵琶獨奏。餅茶，致語。食入，雜劇進。……

遼代專門爲接待北宋的使節而制訂了一整套隆重的禮樂，基本上和慶賀皇帝生辰的禮樂相同，不過要到「酒四行」

時，纔演出雜劇而已。宋史對於宮廷接待契丹使節的儀禮也有詳細記載，提到「教坊使」，看來屬於儀仗隊的性質，不提搬演雜劇也。

北宋的使節，每年元旦都要到遼的上京，向皇帝朝賀，這是有來有往的常規。遇有重大軍政事件，交涉折衝，還另派特使，仍受隆重的接待。北宋名臣呂夷簡、包拯、富弼，以及陳堯佐、張元晉諸人，都擔任過這一類差遣。遼作爲他們演出歌舞、雜劇等節目不可，否則就違反禮節，成了不友好的舉動。聞見前錄有一條記載，胡忌宋金雜劇考也曾引用，全文如下：

潞公謂溫公曰：「吾留守北京，遣人入大遼偵事。回云：『見遼王大宴羣臣，伶人雜戲。作衣冠者，見物必攫取懷之。有從其後，以梃朴之者。曰：司馬端明耶？君實淸名，在夷狄如此。』」溫公愧謝。

這是記載的文彥博和司馬光兩個人的故事。我覺得，這「伶人雜戲」的形式和內容，應該和「作衣冠者」相聯繫起來，作些探索的。如果僅僅用以證明當時有「伶人雜戲」的演出，那就作用不大了。這「作衣冠者」，我理解是化裝，甚至不僅化裝而且扮演人物的意思。

遼史既有劉昫率伶官來遼的記載，也有關於趙惟一冤獄一案的記載：「大康元年十一月，辛酉，皇后被誣，賜死；殺伶人趙惟一、高長命，並籍其家屬。」王鼎焚椒錄也稱趙惟一爲「伶官」，都不稱爲「樂工」。因此，很難說趙惟一、高長命僅能奏樂，而不能演雜劇。在這種情況下，越劇淒涼遼宮月不根據遼史、焚椒錄，稱趙惟一爲「伶人」或「伶官」，却稱之爲「樂工」，是缺乏根據的。

我們現在所看到的遼史伶官傳僅收羅衣輕一人，既不詳他的家世和鄉里，也沒有提到他的表演藝術，祇記載了他在日常生活中對遼興宗的諷諭規勸，並說過「打諢的不是黃幡綽」這句話，實際上承認了自己的類乎黃幡綽的身份。他所作的進諫或規勸，和東方朔或淳于髡之流比較接近。但我們不能由此肯定羅衣輕不演雜劇。因爲遼史伶官傳自有其收錄標準，作者說：「遼之伶官當時固多，然能用詼諧示諫，以消未形之亂，惟羅衣輕耳。」修史者完全從直接爲政治服務得好壞來決定取舍的，根本沒有考慮表演的藝術成就。而舞臺演出當然不可能都像直接對興宗兩次進諫那麼在政治上有重大影響，所以伶官傳就變成內容上和戲劇毫無關係了。

如上所述，雖然伶官傳僅記載了羅衣輕的進諫，我說過，決不能由此反證羅衣輕不演雜劇，甚至這種進諫也可能是雜劇演出中的一個組成部分或插曲。遼興宗因羅衣輕經常進諫，有過殺羅衣輕的企圖，而終於未下手，則又和唐太宗曾因魏徵經常進諫，一度擬殺魏徵一事相近似。遼興宗在政治風度、和促進生產各方面，自然難以和唐太宗李世民相比美，但他終於容忍了羅衣輕，我想也許和他本人的「好儒術，通音律」有一定的關係。

我有了這樣的想法，已非一日，但終覺無從證實。我後來又在明刊董氏萬卷堂本曾鞏隆平集卷二十夷狄耶律隆緒傳中，發現一條將近千年以來被人們所忽視的重要記載：

宗眞廟號興宗，在位凡二十五年。嘗與教坊使王稅輕十數人結爲兄弟，出入其家，或拜其父母。嘗夜宴，與劉四端兄弟及王綱等數十人，入樂隊，命后、妃易衣，爲女冠。后父肖磨只曰：「漢官皆在此，后、妃入戲，非所宜也。」宗眞擊碎后父首，曰：「我尙爲之，若女何人也！」

曾巩之時代，雖遼道宗朝不遠，可以確信。我又用乾隆本隆平集對比校勘，無任何訛誤。這段文字不長，却能傳神：最後兩句，尤能使人有彷彿目睹之親切感。教坊使名王稅輕，與羅衣輕同用一「輕」字，也許像元代的朱簾秀、天錫秀之類，都是藝名。至於肖磨只其人，在遼史中未立傳，其他部分也沒有提到。遼代的九帝之中，皇后絕大部分皆姓肖，遼興宗二后均姓肖，其父都不叫肖磨只。這一疑問，也是容易解決的，遼史所載契丹人，有用漢姓漢名的，也有用漢姓而名以漢字對契丹語音的。如肖烏里只、肖阿古只等均是。又肖韓隱即肖排押。肖皇后的父親名肖孝穆，遼史有傳。這肖磨只應該就是用了漢字對音的名，實際上有可能就是肖孝穆了。

遼興宗之所以和伶官們結爲兄弟，並出入其家，不是什麼一般的皇帝與伶官勾結、搞聲色犬馬的事。因爲他自己通音律，和他們在業務上有共同興趣。他們之間的親密程度，要超過唐玄宗和李龜年、黃旛綽他們。在遼代九個皇帝之中，遼興宗還算是較爲明智的一個，不見得昏庸。他本人參加奏樂，命皇后、妃子扮演女道士，其實也可以說是戲劇史上値得大書一筆的，甚至是一個佳話！否則的話，我們就太厚於唐玄宗，而薄於遼興宗了。當然，遼興宗對待老丈人的態度是過于粗暴野蠻了，不足爲法的。

我以爲，「后妃易衣爲女冠」和「后妃入戲」這兩句話，充分證明了這位肖后和妃子所演的，不是歌舞，不是散樂，而是雜劇。「爲女冠」，分明是化裝爲女道士，扮演角色了。「漢官皆在此」，也符合遼史和聞見前錄的說法，宋派去的使節，被他們稱爲漢族官員也是符合情理的。這些使節既然在宮廷大典時觀看歌舞、散樂和雜劇，平時在民間或伶官的家中，也觀看一些演出，是很可能的。

八、「戲弄」衡源

（甲）「戲」「弄」等字古義

近人姚華弗堂類稿「論著乙」說戲劇，對「戲」、「劇」、「弄」、「戲劇」、「戲弄」、「舞弄」之古義，求之頗切。惟倫次不甚明顯，特加董理，撮其要義，參以馬尊鉋戲源說，並逐段略疏得失如次。此事之爲，頗有現實作用，因近人尙有懷疑「戲弄」二字可否用以指戲劇，「弄」字可否用作名詞者，詳下文。戲劇史家倘得備聞諸辭之古義，宜有拓胸襟也。即我國戲劇起源乃授於印度梵劇之說，至今仍保存在少數人之信念中，若使知祖國文字之原本造義，即已飽含後世戲劇成分，絕非受外國影響，當亦恍然而返也。蓋六書之中，形、事最實。先民目擊其形，信有其事，然後造字，公信所立，較爲固定，未若音以方而多異，意因人而易歧也。故本節之作用，惟其在借明古信，乃可以助祛今疑。

【一】「戲」字有四義。——此四義之本，多見於字書。如見於說文者，謂「戲」從「戈」，「䖒」聲。又謂「䖒」曰：「『古陶器也，從『豆』，『虍』聲。』『虍』，虎也。」姚氏謂「『䖒』當是瓦豆，而作虎文。」說文

於「戲」又云：「三軍之偏也。」「一曰兵也。」太平御覽引說文，於「一曰兵也」，作「一曰相弄也」。又見於爾雅釋詁者，謂「戲，謔也。」舍人注：「戲笑、邪戲，謔笑之貌。」又見於廣雅釋詁者，謂「戲，衺也。」又見於方言者，謂「江沅之間，謂『戲』爲婬。」說文：「婬，曲肩行貌。」姚氏因曰：「戲之術不一，狀亦各異。」

按「一曰兵也」，「兵」乃「弄」字之訛。御覽作「一曰相弄也」，極當！清嚴可均說文聲類曰：「『一曰兵也』，當作『一曰弄也』。」馬會鉋戲源曰：「夫『兵』、『弄』，篆文相近，嚴說固未可厚非。」不僅篆文，即六朝、隋、唐於「弄」字別體作「卡」，與「兵」形仍甚近。說文之釋「戲」，既原爲「一曰弄也」，則宋姚之曰「兵器也」，曰「器失傳」，皆枝詞，可廢，事便澄清矣。

第一義曰：「『戲』，謔也。」書西伯戡黎：「惟王淫戲，用自絕。」史記殷本紀引作「惟王淫虐」。姚氏曰：「『虐』即『謔』。」並引詩淇澳：「善戲謔兮，不爲虐兮」；及禮坊記：「戲而不嘆」；注：「孺子言笑者也。」

按此義乃後世俳優諢戲之根源。「虐」非一般之謔，乃「淫謔」，或「邪戲」之謔。「不爲謔兮」者，謔而不至於「淫邪」也。俳優在諢戲內之「謔」，多已違古義「淫」、「邪」程度，即其中已含有「甚」或「激」之成分，亦即劇之本義。詳下文。故「戲劇」連文雖遲，若「戲劇」連義，則自始已有。倘僅逐文，

而不考義，猶失之。

第二義曰：「戲」，舞也，確有此義，惟姚氏說費力而不伸。得其大意也可。姚氏始陳上古之事曰：

「䖒」之為物也豆，其質也陶，其文也虎，其於時也古而不能名。「豆」，祭器，而虎絕有力。蓋上古之民敬天祀祖，而事鬼神，好勇鬬狠，而尚有力。祭，大事也，力所崇也，故製器尚象，假以見意。

按祭器與虎文，有字體可遷，虎示有力，亦屬常義，可通；至謂祭乃大事，力之所崇，以說明虎文，反嫌牽強。「戲劇」二字皆從虎，從兵，戈與刀。其說宜統歸於下文第四義，不必於此分之。姚氏續陳三代之事曰：

上古事簡，其見意也純，及其漸進，踵而增華。由「䖒」之意，事或加繁；以人象之，而舞作焉。「三五」之世，其詳不可得聞，意皆武舞。其人好武，所奉之神皆極猛鷙！其事也武，必盡其容，而後神悅，故舞以代䖒，而祭必弄兵。自舜舞干羽，而格有苗，舞始有文武之別。雖出僞書，要皆本周秦舊說。盛德(文)、神功(武)，皆見於此。……武舞直承隆古，不若文舞之興晚也。周文益盛，樂兼文武，而其享先祖也，則舞大武，猶䖒之製器也。人之好武，循乎往史，殆為自然之則；被之以文，則後人所為。其所取象，質則以䖒，文則以舞——古今之變也。

按離開字體，遐空曰：「以人象之，而舞作焉」，曰：「舞以代虛」，曰：「實則以虛，文則以舞」，毋乃迂曠太過。古代以舞爲戲，可用劉師培原戲說，比較穩健。就大體言，武舞、文舞，既相繼充盈於戲內，「戲象」之制與「戲象」之說，乃卓然而立！故此一義曰「戲，舞也」，不啻曰「戲，象也」，不容忽。姚氏又因「婬」字以證戲、舞二事爲一源曰：

楚詞九思：「音晏衍兮要婬。」注：「『要婬』，舞容也。」方言：「江沅之間，謂戲爲『婬』。」是舞與戲皆可謂「婬」。「舞」者雅言，「戲」者猥語，「婬」者方言。古今雅俗不同，而戲舞一源，可證也。說文：「『婬』，曲肩行貌」，正戲舞之狀。……「要婬」既爲舞容，方言又云：「江沅謂戲爲『婬』」，則僞古文尚書「淫戲」卽「婬戲」，亦有所本，特秦漢以來雜語，未得信以爲三代之詞也。

江沅間之古方言，既曾謂「戲」爲「婬」，未知此項方言以後之演變如何，今日尚可尋迹否？頗需有補充之說。

第三義曰：「戲」，歌也。姚氏曰：

「戲」爲象意兼形聲字。……尚書今文爲「於戲」者，古文悉爲「嗚呼」。「於戲」疑皆歌聲。楊惲報孫會宗書云：「酒酣耳熱，擊甕叩缶，而歌嗚嗚。」以此例之，抑安知古之爲戲，不擊虛而歌，其聲「戲戲」？或樂與歌諧焉，或舞與歌應焉。……果爾，則「戲」於六書又兼象聲，而虛之爲陶器，或用之爲鄉曲之樂，亦未可知。

猶之「壴」「豈」皆謂樂，而文則從「豆」，「虛」亦與之同耳。擊虞而歌聲相應，其聲戲然；舞戈爲容，故字從「戈」而「虛」聲，理或然也。

姚氏於「戲劇」意義之總結處曾曰：

總之，戲原於祭，意寓於虞，演暢於舞，皆武事也。舞分文、武，武舞居先；或寄於巫祝，浸淫於百戲。然士夫他不之顧，惟歌舞之場，往往爲文章所託，故常留意焉。其由詩歌、樂府、長短句，而遞變爲戲曲，以成今劇者，非文章之力乎？

足見「戲」之發展，在古代祇到武舞，而儷以歌之一步爲止；若考究歌辭，演爲後世之「戲曲」者，於原始造字之義內並無徵，顯屬晚出發展之事。故「戲象」是古代戲劇之事，而「戲曲」則後世戲劇之事也。

第四義曰：「戲」，角力也。左傳僖公二十八年：「請與君之士戲。」國語晉語：「鬪牛談有力，請與之戲。」注：「謂角力也。」姚氏曰：

殆以力相鬪，或以兵，或徒手，皆得曰「戲」耶？古從「戈」之字，皆示兵力，如「我」、「或」、「武」、「戠」之類皆是。兵得曰「戈」，力亦得曰「戈」。「戲」始鬪兵，廣於鬪力，而泛濫於鬪智，極於鬪口，是從「戈」之意也。

姚氏因「戲」從「戈」，引伸至鬪，乃將鬪力、鬪兵、鬪智、鬪口之一切鬪，皆歸於「戲」。惟是歸於

一般之戲，並非僅僅歸於戲中某一類曰角觝者，與王考、周史僅用一角觝名目，而概括由漢迄唐許多戲種之辦法不同。謂「戲」字造義曾包含種種鬭爭，與今義戲劇必須表現社會矛盾者，正相契合。若使專就角觝戲一端言，便完全不同。

以上四義，指出漢文「戲」字之原始意義中，即已涉歌唱，涉舞蹈，涉諧謔，涉武打，方面不爲不廣，內容不爲不豐，顯然反映上古先民之所以戲者，早有如此種種，而後人未嘗考査及此，誠始料之所不及。至於其可信之程度如何？倚之爲基礎，對我國戲劇之發端所能推斷者又如何？是在學者平情處之。本文僅就姚氏此一鮮明突出之主張，引起人人注意耳。如就武打戲一端言，近人或以爲作始於宋，或以爲盛行於近百餘年，誠然細矣；即上文指陳五代蜀優對於武打之造詣，亦未能道及此事。在歷史上所有之眞正胚胎萌芽時期，乃不考不舉之過耳。

【二】「戲」、「劇」二義相承。——「劇」從「刀」，「豦」聲。「豦」，說文九下：「相鬭丮不解也。從『豕』、『虍』。豕虎之鬭不捨。」姚氏曰：

說文無「劇」。文選注引說文云：「甚也。」文凡三見。朱駿聲謂即「勮」之誤字。「勮」，說文云：「務也，從『力』，『豦』聲。」

按豕虎之鬭，今無所聞；物身變遷，古今有絕異者，不得謂豕不鬭虎。……「豦」有鬭意，鬭則用力甚，故「劇」

從「豦」聲，而意爲「甚」，爲「疾」。漢書揚雄傳：「口吃不能劇談。」注訓「疾」，蓋劇談必於智慧，口舌相爭之地，而後見焉。是猶「戲」之廣義，其從「刀」從「力」，意正相類，亦如「戲」之從「戈」，所以示武也。循是言之，則「戲劇」之字，更較可識。

按豕虎之鬬，今雖無所聞，若古事中之有記載者，莫著於禮記郊特牲所見周祭八蜡之一，曰「迎猫虎」。虎因鬬食田豕，有功於稼穡，始受祭享；因此造成「戲禮」，正我國戲劇起源之一，說詳上文溯源節。若從「劇」字多含鬬意以觀，顯與「戲」之第四義爲角力者相承，故姚氏於釋「戲」從「戈」後，復引朱駿聲說曰：「『假借爲『豦』，猶言『劇鬬』也。『戲劇』連語，此殆漸近。」姚氏因另析「戲劇」一辭之義曰：

「戲劇」連語，其說如何？曰：戲之爲義，用既廣博，類又至多，歷代創作，有加無已。……故今泛語曰「戲」，特語曰「劇」。或曰「戲劇」，謂戲中之劇，以別於百戲？抑或謂「戲」即「劇」，總爲一名，皆未能定。

按二義中，以前一義較是，循此以定，並非不能。蓋從「劇」義爲「甚」、爲「疾」或「激」以觀，「戲劇」連義，應指彼作戲之矛盾特強、表情或行動特烈者，初不限於百戲，類之僅以形象驚人而已。姚氏曰「別於百戲」，甚確；惟在古代，百戲亦仍是「戲」耳。至於「特語」「泛語」之分，須視其標準何在；若僅屬皮相，無關內容，便可不必。「戲」與「劇」既各有含義，深淺不同，即不得謂「戲」即「劇」。曰

「二者相承」，並不曰「二者相等」也。再則「劇」義之加甚加激，不僅與戲之第四義——角力——相配合，乃與「戲」之全義相配合。如戲劇之謔，比普通俳優之謔加劇。所謂「淫謔」是；如戲劇之歌、舞，比普通歌舞又加劇！如歌舞而附於故事是。——此項貫通，必不可少。

馬氏戲源曰：

「劇」字說文所無。玉篇云：「甚也」，則字宜作「豦」。說文「豦」字下云：「鬭相執不解也。」「相執不解」，故爲「甚」矣。今樂部所演，如探親相罵、雙搖會之類是戲也，嘉興府、招賢鎮之類，是劇也。廣言之：文者爲戲，武者爲劇矣。

馬氏文武之分，顯在表，不在裏，雖因於「甚」與「不甚」，並未落入腠理，於事難成通則。將戲與劇看成渾然相等是不及，看成截然相異是太過，俱未若相承之義中肯。倘矛盾有而不強，玩耍、玩弄而已，可以不分文武皆是戲；若矛盾深刻，鬭爭激烈，亦不分文武，皆是戲劇。事實上表現雖在鬭智、鬭口，而其激則有過於鬭兵、鬭智者。例如舉世樂觀之三叉口，雖白刃相接，生死霎那，不過出於誤會；誤會既解，便握手言歡，全無矛盾，則亦戲耳。

馬氏訂某君戲辨曰：「『戲』、『豦』古音同部——六書音韻表內，『壴』聲、『豦』聲同在第五部；說文通訓定聲『戲』、『豦』同在豫部——此所以得相訓也。然則『豦』乃角力而戲，非角力也。」其說

亦足補「戲」、「劇」二義相承之說。

【三】「戲」「弄」二字互訓。——說文三下：「弄，玩也，從『廾』、『玉』。」左傳僖公九年：「夷吾弱，不好弄。」注「弄，戲也。」姚氏曰：「此『戲』『弄』互訓。史記太史公報任少卿書亦云：『固主上之所戲弄，倡優所蓄』云云，誼似爲今戲劇語所出。」並謂「戲弄」之誼不始於漢，上文述「戲」之第一義——戲謔或戲笑——曾見詩、書之諸例，乃「戲弄」誼之最古者。段玉裁曰：「兵杖可玩弄也，故相狎亦曰『戲謔』。」姚氏謂段氏此說引申之本，在於周禮天官：「玉府掌王之金玉玩好兵器。」並曰：「『戲』之從『戈』，既爲兵，又爲弄，誼皆相貫。故兵可云『戲』，弄兵亦可曰『戲』。」又曰：「且所謂兵也者，文亦鮮證。必以御覽所引兩說（已見上文）相合，曰：『戲，弄兵也，從戈，虛聲』，庶於字義爲顯，而於源流可得而說矣。」

按因古誼「戲」、「弄」互訓，而謂今世「戲劇」，語似出於「戲弄」，可也；雖進一步作肯定之辭，不復疑似，亦不爲過。但若據史記「固主上之所戲弄，倡優所蓄」一例而云然，則不可；因此乃謂文人被主上所戲弄，而蓄之如蓄倡優，非謂倡優作戲弄，以諷刺主上也。上文已辨之。又上文已云：說文之「一曰兵也」，乃「一曰弄也」之訛。則姚氏所謂「兩相說合」中，若不言兵，但言「弄」，曰：「『戲』，弄也，從『戈』，『虛』聲」，亦無不可。

馬氏戲源曰：

> 說文「戲」字下云：「三軍之偏也，一曰兵也。」「謔」字下云：「戲也。」而太平御覽引說文云：「戲，相弄也。」案「三軍之偏」，猶謂「偏軍」，亦猶後世謂「奇兵」，蓋所以弄敵，引申有「相弄」之誼。「戲」，初以相諧謔，如成王以桐葉戲小弱弟、優孟爲衣冠如孫叔敖矣。或謂「戲」，嬉也，令人嬉樂也。此已得引申之誼，必以「相弄」之誼爲正。

認「戲」之正面意義祇在弄，其輔助意義始在嬉，對於互訓之說頗有助，並起澄清作用，甚好。馬氏於討某君戲辨文內，曾引說文十二下：「嬈，苛也，一曰擾也，戲弄也。」按「嬈」通「嬲」。以語調弄人，曰「戲謔」；以行動調弄人，曰「戲嬲」。謔之甚，是爲「淫謔」；嬲之甚，是爲「苛嬲」——此又「弄」與「嬉」之二義合而不分者。

姚氏又曾略尋「舞」與「弄」相連，所謂「舞弄」一辭之根源，乃發現「舞」、「戲」、「弄」三事之間，並有深切之聯繫。其說曰：

> 列子仲尼：「爲若舞彼來者奚若？」注：「世或謂相嘲弄爲舞。」予按漢書汲黯傳：「舞文。」注：「亦云，猶弄也。」「舞」、「弄」牽連，古語義同，「舞弄」，「戲弄」，意又相比。舞之變也爲戲，猶盧之變也爲舞。故又疑戲必舞之。

既曰「戲必舞之」，而「舞」又訓「弄」，則「戲必弄之」，理所當然。——此有助於「戲」「弄」互訓之說者，至於以「弄」訓「舞」，並有方言基礎。章炳麟新方言釋言：「廬之合肥，黃之蘄州，皆謂作事爲『舞』；長沙及揚越多言『弄』。」

綜上三節，舉「戲」、「劇」、「弄」、「舞」四單詞及「戲劇」、「戲弄」、「舞弄」三連文，推求其間之含義關係，雖不完備，已得大要。可作結曰：「戲」字在第一綫，其義已具備「有力」、「尙武」、「相角」三項。「弄」與「劇」在第二綫。「弄」除有「戲」所有之三項意義外，並另增嬉戲、玩弄一項。「劇」則就「戲」或「弄」所有而促進之，加強之而已。舞附於弄，如弄兵戈、弄干戚等，僅皆樂歌之容；及其事加劇以後，兼爲白語之容，而表情複雜，則由「弄」過渡到「戲」。基於此結，可見我國戲劇之肇始，武戲確先於文戲，一也。「戲弄」便是「戲劇」，名義上倘用以相代，並無問題，二也；另詳下文。總之：從漢字造義之反映，已足證實祖國所以能有戲劇，乃出於民族之自力與自發，初非憑藉外來力量，有若梵劇輸入之種種，三也。

（乙）「弄」義補例

唐人對一般伎藝，廣泛曰弄。宋元以來，民間戲每每不曰「演串」，亦曰「弄」。具體事例見於上

文者已甚多，玆就一時檢及者，再補數條如次——

(一)「語弄」——唐殷璠河岳英靈集卷上，載開元間李頎聽董大彈胡笳聲兼寄語弄房給事，擅語弄者，乃房給事，非董大。全唐詩注：「一本題作聽董庭蘭彈琴兼給房給事。」詩中用意全在胡笳十八拍，並無一字涉及「語弄」，不知語弄之伎究竟如何。「語」非歌，琴曲雖曰「弄」，但歌已較少，更無論「語」矣。故料此所謂「語弄」，既不在琴弄範圍，與「彈胡笳聲」亦無關，而爲士大夫間所欣賞之種種語伎，如詼諧、輕薄、顛語、詠字、寓言、隱語、機警、歌後、訛語影帶、題目人等等耳。詳見前文。諸伎之興，早在盛唐賀知章等人，得李頎詩題中提及「語弄」，時代益爲證實。惜房給事不知何許人，俟考。再「語弄」之伎，與唐戲之道白亦有聯繫。

(二)「詼諧戲弄」——宋黃庭堅豫章黃先生文集二六跋贈俞淸老詩，謂俞「喜事而多聞，白頭不倦；詼諧戲弄，則似優孟、東方朔之爲人。」此曰「戲弄」，恰與前條之「語弄」同。惟既似優孟，即無從以純粹語言限之，可能略有化粧，或動作表演；當然尙無故事。

(三)「弄戲」——北宋民間演傀儡戲曰「弄戲」，殆沿於唐，詳宋朱彧萍洲可談。

(四)「自弄弄人」——明馮夢龍古今譚概「假弄部」曰：「古云：『稚子弄影，不知爲影所弄。』然則弄人即自弄耳。雖然，不自弄，將不爲造化小兒弄耶？傀儡場中，大家搬演將去，得開口處，便落

便宜。謂之弄人可，謂之自弄可；謂之造化弄我，我弄造化，俱無不可。」此所謂「弄」，與唐人戲弄之義相符。見本節前文。謂初唐太子承乾扮演突厥喪儀，不啻諷刺自己，正是此說。蘇軾記陳敦語見前文。「人言弄胡孫，爲胡孫所弄」，用作馮說注脚，尤爲貼切。馮氏偏重傀儡戲之搬演以發揮，於「戲弄」義，亦富於現實感。

（丙）「戲弄」之詞性問題及其他

周貽白於中國戲曲論集內，談唐代樂舞與雜戲，引據段錄與白居易立部伎詩，曾表示四點——

（子）「這時期（中唐），不但是『戲』已成爲一個名詞，包含有故事表演的意義，甚至連中國戲劇在昔雖僅簡稱爲『戲』，而已有『唱戲』、『演戲』或『聽戲』、『看戲』之稱，也應當是從這個時期得來的。」

（丑）周氏依據段錄「戲即有弄賈大獵兒」等等，謂「戲」是名詞，「弄」是動詞，意義絕不相混。如唐代之戲既亦可稱「弄」，則絕不致謂「戲即有弄賈大獵兒」。

（寅）「無論爲唐、以至現代，『戲』字與『弄』字，用爲動詞則可通；以『弄』字代替『戲』字，而作名詞，則不通；以『戲弄』作爲『戲劇』，更不可通。」

（卯）「『戲劇』二字聯用，起於宋代，見宋何薳春渚紀聞，及宋邵博聞見後錄。」

以上諸端內，所存直接問題俱不大，可不煩言而解；轉是間接問題牽涉較廣，是非所在，非一二言所能明。既越出「戲」與「弄」之範圍，惟有併入下文，分別研討，非此處所當論。此處祇將問題指出，在脈絡上與下文取得聯繫耳。

周氏於上列（甲）中，主要論「戲」字之爲詞，並非論「戲」之爲事；而爭點所在，主要是時期究竟在中唐否？周氏僅據段錄一書之表示而已，不參考其他資料，便片面肯定我國技藝稱「戲」包含有故事表演之意義者，應當從中唐起。實則記載上名詞已稱「戲」、並確已表演故事者，杳有下列四事，而此四事俱在中唐以前。按段錄敍清樂部、鼓架部、龜茲部等伎藝，在行文上，用「樂有……，戲有……」之方式，並不意識爲所敍均當時所有之事，或當時所有之情況。如代面，早盛演於初唐；踏謠娘早盛演於盛唐。故吾人不能因段氏此一行文方式，而代爲加一時限曰：「中唐」也。

春渚紀聞七「罵胥詩對」條，謂張道人以偈談禍福，無不神驗；「然亦時有戲劇，警動小人者」，內容乃以五言四句罵胥魁某而已。此所謂「戲劇」，乃玩弄之意，絕非指演戲。聞見後錄二十：「每見小兒跳擲戲劇，不可訶止。」此所謂「戲劇」，乃「兒戲」之意，更不指演戲。——二條對於演戲、唱戲之探源，均不能解決問題，不知周先生意中對二書即指此二條否？至於上文正名節所舉「劇」、「戲

劇」諸例，含義之切，時代之早，遠遠超過何邵二家筆記所舉，有不俟介紹矣。

「戲」、「弄」二字原屬互訓，自古已然，不始唐代，已詳上文。段錄曰：「戲卽有弄賈大獵兒」，乃在二字互訓之下，行文方式之一耳，何從據以謂「戲」乃名詞，而「弄」乃動詞，意義絕不相混？漢字名、動通用者太多：「歌」、「舞」、「戲」、「弄」……字字如此。此原常識，無從限「戲」字祇名而不動，「弄」字祇動而不名也。段錄中「戲者衣紫服金」、「戲者著緋戴幘」……都是動詞，猶之曰「弄者」、「演者」也。唐如李庾西都賦曰：「戲族咸在，百弄迭作。」五代如王氏聞見錄曰：「設弄，參軍後長吹麥秀兩歧。」

以「弄」字代替「戲」字而作名詞者，現代所有，如四九弄、番婆弄、搭渡弄、斫柴弄、咀嚼弄、車鼓弄等。以「戲弄」作爲「戲劇」者，如唐語林指劉闢責買戲曰：「安得下人，輒爲戲弄！」段錄曰：「命優伶戲弄，辱之。」

以「戲」字代替「弄」字而作動詞者，如闕史曰：「李可及戲三教」；北夢瑣言曰：「俳優戲醫病人以譏之。……」江表志曰：「嘗爲伶人所戲。」南唐書曰：「因置酒殿中，家明俳戲。」

九、「戲劇風」說補例 八則

上文擧所謂「戲劇風」之實例，僅及十二事，著書有體裁，未容冗濫也。或以爲未足，能足則益可取信。因檢資料所收，尚有數端在，惟已納入「戲劇行動」範圍。茲不復加分別，漫錄之。

（一）皇后阿奢——明馮夢龍古今譚概十八：「景龍二年冬，召王公近臣，入閣守歲。酒酣，上謂御史大夫竇從一曰：『聞卿久曠，今夕爲卿成禮。』竇拜謝。俄而內侍引燭籠，步障，金縷羅扇。其後有人衣䄡衣，花釵。令與竇對坐。卻扇，易服，乃皇后老乳母王氏，本蠻婢也。上與侍臣大笑。詔封營國夫人，嫁爲竇妻。俗稱乳母之壻曰『阿奢』。竇每進表，自稱『翊聖皇后阿奢』，欣然有自負之色。」在中宗所爲，對於雙方均是戲弄；聯繫竇之委順，甘供戲弄，具見一時風氣如此，不僅在竇爲人無廉恥也。馮氏評曰：「絕好一出『丑淨戲文』」，深得三昧。若中宗、侍臣及內侍諸人，亦俱在戲內。

（二）靴帶繫錢——初唐張鷟朝野僉載云：「鄭愔爲吏部侍郎，掌選，贓汚狼藉。引銓有選人繫百錢於靴帶上，愔問其故。答曰：『當今之選，非錢不行！』愔默不言。」按此項言動，儼然唐參軍戲或宋正雜劇中恣諷刺者之所爲，祇其人非優人耳。若其興象，屬戲劇行動，有不俟辨。明馮夢

龍古今譚概三〇曰：「有以賄改庶吉士者，假託故事嘲之曰：『孔子爲館選座師，……顏淵善言德行，……試畢，閱卷，孔子以如愚置之。……』回請故，曰：『汝簞瓢陋巷，出寄百果之命足矣，何復望館選乎？』回因痛哭而死！」笑林評曰：「孔子非仲尼，乃孔方兄耳。」清褚人穫堅瓠二集四，轉載馮說，謂事在萬曆中，蓋亦譏當時之選政者。然同此意義在南宋，則反映於兩雜劇中，詳優語集五，一題「鑽遂改」，一題「鑽彌遠」，初未料其造意已在初唐戲劇行動中也。

(三)旋笏神舞——上文已列盛唐時某參軍在陸象先前裝旦一事，因論生旦，遂僅翦取有關裝旦之情節；若在表現「戲劇風」之要求下，則須勘全文，方足見義。太平廣記四九六「趙存」條，引溫庭筠乾𦠆子曰：

兗公陸象先……爲馮翊太守。參軍等多名族子弟。以象先性仁厚，於是與將僚共約戲賭。一人曰：「我能旋笏於廳前，硬努眼眶，衡揖使君，唱喏而出，可乎？」衆皆曰：「誠如是，甘輸酒食一席。」其人便爲之，象先視之如不見。又一參軍曰：「爾所爲全易。吾能於使君廳前，糞塗其面，着碧衫子，作神舞一曲，慢趨而出。」羣僚皆曰：「不可。誠敢如此，吾輩當斂俸錢五千，爲所輸之費。」其一參軍便爲之，象先亦如不見。皆贊所賭，以爲戲笑。其第三參軍又曰：「爾之所爲綢易！吾能於使君廳前，作女人梳粧，學新嫁女拜舅姑四拜，則如之何？」衆曰：「如此不可！仁者一怒，必遭叱辱。倘敢爲之，吾輩願出俸錢十千，充所輸之費。」

其第三參軍遂施粉黛，高髻笄釵，衣女人衣，疾入，向堂四拜。象先又不以爲怪。景融大怒曰：「象先爲三輔刺史，今乃成天下笑具！」象先徐語景融曰：「是渠參軍兒等笑具，我豈爲笑哉！」

參軍三人所爲，詭異遞增。裴旦禮拜，固屬戲劇風，即前二人之旋夠衡揖，與夫塗面神舞，亦何嘗非戲劇風？碧衫塗面，所以裝神，接近「綠衣大面胡人；若鬼神狀者」。旋夠努眼，衡揖唱喏，未知何所象。除唱喏外，餘似近鍾馗一類之舞容。既欲激動長官，驗其涵養，則爲道亦夥，何必人人皆入象形詭異，化裝表演之途歟？非風尚使然而何？風之所尚，其事自廣，又初不以名族少年、輕薄頑劣始「惡作劇」如此。「作劇」誠然，至於認爲「惡」或否，則存乎各時代之社會觀感耳。然一般之官吏尊嚴，仍不能因此而廢，故有景融之噪。若象先意，則在「參軍兒」自成笑具；彼三輔黃堂，且終於不視、不動，何從指爲笑具？惟其一二矯俗之人物如象先者爲爾，故乾𦠆子之作者始特表而出之，蓋足反映當時一般之好尚如何也。

(四)彩輿設奇——古今譚概二二曰：

乾符四年，新進士曲江春宴，甲於常年。有溫定者，久困場籍，坦率自恣。尤憤時之浮薄，因設奇以侮之。至其日，蒙衣肩輿，金翠之飾，夐出於衆。侍婢皆稱是，徘徊柳陰之下。俄頃，諸公自露棚移樂，登鷁首。既而謂「是象貴，姝麗必矣！」因遣促舟而進，莫不注視於此，或肆調謔不已。羣興方酣，定乃於簾間

垂足，露膝脛，極偉，而長鬣。衆忽睹之，皆掩袂，亟命迴舟避之。或曰：「此必溫定也。」

按此事場面熱鬧，不亞竇作阿奢。接近男扮女裝，而實又不然，誠哉「設奇」也！

(五)庭前學薛——北夢瑣言四：

唐薛澄州昭緯，即保遜之子也。恃才傲物，亦有父風。每入朝省，弄笏而行，旁若無人。好唱浣溪沙詞。知舉後，有一門生，辭歸鄉里，臨歧獻規曰：「侍郎重德，某乃受恩。爾後請不弄笏與唱浣溪沙，即某幸也！」時人謂之至言。有小吏常學其行步揖遜，公知之。乃召謂曰：「試於庭前。學得似，則恕爾罪。」於是下簾擁姬妾而觀。小吏安詳傲然，舉動酷似。笑而舍之。

此事已略見上文參軍戲節，乃「優孟衣冠」之自然流派，其伎實爲優伶不可少之基本訓練。然在小吏爲此，則完全發於個人嬉戲，既非有志於登臺表演，更未嘗「優孟衣冠」之大志也。按其所爲，既曰「舉動酷似」，殆包含「弄笏而行，旁若無人」等在內，因此正爲昭緯舉動之特點所在，必不遺之也。至於唱浣溪沙詞，固不在所謂「行步揖遜」之內耳。

(六)廳炙仿裴——同上云：

路侍中巖在西蜀，嘗夏日納涼於毬場廳中，使院小吏羅九皋巾裹步履，有似裴條郎中。大貂遙見，俾召衫帶。遍視，方知其非，因笞之。

此事性質與前事相同，瑣言原文本是一條。若其異處，在突出其擬態之效果甚強，遂謂大貂遙見九皋作戲劇行動，竟誤以爲眞裴郎中來，急呼衣帽，準備以禮相迎；逼視方知受紿，不覺恨而加罰；比較前事「舉動酷似笑而舍之」，爲益深入。此亦「優孟衣冠」內「楚王大驚，以爲孫叔敖復生」之自然流派，初非記事者有心摹仿史記也。合上文（三）「旋笏神舞」以觀，此輩小吏或參軍之間愛好戲劇，摹仿戲劇之風氣一般甚盛，乃至滲透於日常生活中，不能禁抑，祇好轉爲欣賞，若薛與路之所爲，皆是也，正好協助說明晚唐戲劇所以有種種造詣耳。

（七）假僧假聖——高擇羣居解頤參嶺表錄異太平廣記四八三云：

南中小郡多無緇流，每宣德音，須假作僧道陪位。昭宗即位，柳韜爲容廣宣告使。赦下，到下屬州。崖州自來無僧道，皆臨事差攝。宣時，有一假僧，不服排位；太守王弘夫怪而問之。僧曰：「役次未當，差遣編併。去歲已曾作文宣王，今年又差作和尚。」聞者莫不絕倒。

按此事可與前稿三劇錄弄孔子一節注文引嶺南異物記據顧治本說郛。此事亦歸羣居解頤。一則合看。彼謂以吏胥扮演文宣王與亞聖，鞠躬候於門外，此條亦云作文宣王，其人之原身份或亦胥吏。前事舉在上文劇錄弄孔子一節下，實亦戲劇風之一極好例證也。

（八）娵房乞食——鄭文寶南唐近事云：

韓熙載相江南。後主卽位，頗疑北人。熙載懼禍，因放蕩不羈，售伎樂數百人，荒湛爲樂。所受月俸，卽爲諸姬分去。遂敝衣負筴，使門生舒雅執板，挽之隨房乞食，以足日膳。

按此事已入戲劇行動。化粧、道具，點染入神，不亞「劉山人省女」。如入畫苑，尺幅神品也！舒雅既爲盲丐之挽者，當然亦有化粧，有如劉山人省女伎中繼岌所爲。熙載與雅爲戲，已詳上文。至於熙載向諸姬乞食，要求諸姬之反映將如何？必然爲僞裝驕倨，嗟來施捨，方構成戲劇趣味。設諸姬僅匿笑而已，不知串演，便破壞戲劇。雖然，諸姬既不如劉后之在劇情中存在眞正矛盾，則強爲一鹹淡，亦斷難做到如劉后所演效果之高耳。古今譚概述此事，謂「熙載敝衣芒屩，作瞽者，持獨絃琴，俾門生舒雅，執板挽之。」又北夢瑣言：「裴休嘗披毳衲於歌姬院，持鉢乞食，自言不爲俗情所染，可以說法爲人。」蘇軾詩：「欲教乞食歌姬院，故與雲山舊衲衣。」可與此事合併以觀。

十、鉢頭戲補說

有關鉢頭，有二說當補——

（甲）「鉢頭」或「撥頭」俱非「拔頭」。上文對於「鉢頭」或「撥頭」之立名，究竟取義抑譯音，尚不能完全決定，謂仍在「雲霧」之中。又謂與日本舞伎名「拔頭」者，乃兩事。蔣禮鴻敦煌變文字義通釋

二「拔頭、鉢頭、撥頭」條，及四「拔」條，以爲「鉢頭」、「撥頭」，乃「拔頭」之意，其說不可通。蔣氏原文曰：

> 八相變：「散髮、拔頭」，王慶菽校「拔」作「披」，這是錯誤的。「拔頭」就是「鉢頭」、「撥頭」。唐人段安節樂府雜錄鼓架部裏有鉢頭戲，說「昔有人，父爲虎所傷，遂上山尋其父屍。……戲者被髮，素衣。」通典卷一百四十六作「撥頭」，就是拔頭的意思。「拔」和「撥」同聲通用，「撥」又和「鉢」通用。……可見「拔頭」就是「鉢頭」、「撥頭」，三者字形雖不同，意義是一樣的。

「拔」就是「撥」，音近假借。捉季布傳文標題：「大漢三年，楚將季布罵陣，漢王羞恥，羣臣拔馬收軍詞文。」詞文又說：「拔馬揮鞭而便走。」「拔馬」就是「撥馬」，正像「拔頭」又作「撥頭」一樣。敦煌曲子詞集婆羅門：「錫杖婆羅門。」「鉢天門」就是「撥天門」，這也和「撥頭」又作「鉢頭」一樣。唐人嚴武巴嶺答杜二見憶詩：「跋馬望君非一度，冷猿秋雁不勝悲！」這是答杜甫寄他的詩而作；杜詩：「遙知簇鞍馬，回首白雲間。」「跋馬」和「拔馬」同，就是撥回馬頭的意思。又杜甫江漲詩：「漁人縈小楫，容易拔船頭。」「拔船頭」就是「轉船頭」，和「拔」馬的意義一樣。倘須徹底辨明此事，必先逐條分別指定：孰爲主文，孰爲其異文，孰爲其正文；其次，於取義之由，究在於聲，抑在於形，亦宜按實，然後取義當否，始能灼見。不然，但覺此可通彼，彼可通此，展轉牽連而已。水中求石，終

不如水落石出也。茲就蔣氏取材及其他有關資料，合併納如下表，作具體比較——

主文	異文或正文：諧聲	異文或正文：從諧聲取義	異文或正文：從形近取義	異文或正文：外國關係	然否	說明
缽頭戲	異文 撥頭戲〔一〕				然	據通典。
缽頭戲				異文 拔頭舞〔二〕	否	日本舞名。「拔頭」，原是國王名。
缽天門		正文 撥天門〔三〕			然	據敦煌出，
缽禪關		正文 撥禪關〔四〕			然	據敦煌講經文。
拔頭		正文 缽頭、撥頭〔五〕			否	因「缽」、「撥」並無「拔」或「被」之意。
散髮			正文 散髮披頭〔六〕		然	因「披」，於「拔」形既近，義又合。
散髮			正文 散髮被頭〔七〕		然	據啟錄「被髮素衣」而推得，其形亦近，義復合。
拔頭		正文 散髮撥頭〔八〕			否	因〔五〕乃否定，人頭復不比馬頭〔九〕或船頭〔一〇〕，不能曰「撥轉」。
拔馬		正文 撥馬〔九〕			然	據敦煌變文。

跋馬	正文　撥馬〔一〇〕	—	然	「跋」、「拔」聲形俱近，因〔九〕而然。
拔船頭	正文　撥船頭〔一一〕		然	馬頭、船頭俱可撥轉，因〔九〕而然。

曰「主文」者，以此爲主，從此出發也。曰「異文」者，主文之別一寫法而已，無所取義；其聲必與主文相近。曰「正文」者，於義當如此寫，其聲亦必與主文相近，而形則與主文或有關或無關；主文則轉爲其異文，或形訛而已。

表內〔三〕之否定，已詳於前文。若〔五〕之否定，因「鉢」、「撥」二字中，均不含有「披散」或「被覆」之義；不能因段錄「戲者被髮素衣」一語，便將此等之含意强行注入。且「被髮素衣」，僅指某一戲而言，非謂凡屬鉢頭戲皆然也。蔣氏曰：「可知『鉢頭』、『撥頭』就是披頭的意思」，果爾，鉢頭戲可以謂之「披頭戲乎」？例如見於張祜詩中之另一鉢頭戲「祝千秋」，曾於千秋節日，敎演於宮中者，亦「披頭戲」歟？在皇帝祝壽頌聖之要求或環境中，就一般情況而論，顧可作披頭散髮之容乎？至於〔八〕之否定，一則在〔五〕已屬否定之基礎上，不得不爾；一則因蔣氏曰：「『拔』也有『轉』的意義」，卽「撥轉」之義，而此義用於馬頭、船頭則可，用於人頭則不可也。八相變內寫道旁之臨喪號哭者，「散髮拔頭，渾搥自撲」，果可改作「散髮轉頭」乎？「轉頭」與上文「散髮」固不銜接，且亦非哀

號辮踊者所常有之態，是不可不慮耳。表內〔三〕、〔四〕兩項見敦煌曲校錄婆羅門辭校語內。

故敢斷言曰：「鉢頭戲」即鉢頭戲，「撥頭戲」即撥頭戲，並無第三種，稱謂曰「拔頭戲」。無論國內所謂「拔頭」，或國外所謂「拔頭」，均與之無涉。

（乙）日本拔頭舞與我鉢頭戲辨異之說，尚有可補者。大日本史三四九說「舞面」云：

拔頭，大面，揚眉瞋目，容貌如怒。大納言藤原隆季所藏一枚背銘曰：「延曆二十一年七月一日，右相撲司造之。」

據此，拔頭舞用面具，而我民間之鉢頭戲頗重歌唱，不云戴面具也。彼此差距甚大。延曆二十一年，當我唐德宗貞元十八年，公元八〇二。大日本史同卷說「舞服」云：

四曰走物袍，用紋紗，左部赤，右部紺，其製及繡文概同常袍，而窄袖，著露絲。胡飲酒、陵王、拔頭、還城、打毬、散手、秦王、狛犻、埴破、蹄德、納蘇利，並用之。

蓋拔頭舞所用袍與其他十舞同，所謂常袍是，即後尾拖地甚長之一般舞袍也。我民間鉢頭戲「格獸復仇」，有勇猛格鬭情節，必難用此項尾大不掉之舞袍，亦可想像而得，不煩言而可會也。

十一、參軍戲補說

近人楊蔭深有中國古代的滑稽一文，列古代優人與滑稽及唐代的參軍戲二節，曾提出若干問題，並有解決問題之傾向。顧於古籍中有關之資料處理似有未當；或對其伎藝之重點熟視不覩，輕予拋棄；或歪曲原旨以後，從而推衍，乃愈趨愈遠。此二蔽在今人研究古伎藝者，每易沾染，用借楊氏此文作例，略事商討。

楊氏指「活孫叔敖」一伎曰：「與後世優人以滑稽來表演故事，當然有所不同，因爲這還不是戲。但用滑稽的語言，來作爲諷刺的手段、方法，却是一致的。」祇提及優孟有「滑稽語言」而已，而於其伎藝之重點曾曰：「卽爲孫叔敖衣冠，抵掌談語。歲餘，像孫叔敖，楚王左右不能別」者，則眞諸不聞不問；對「欲以爲相」，「歸與婦計」，「三日後復來」等情節，則熟視不覩。如此對待古伎藝，顯不忠實！反之，設若正視此種種，則其結論勢必更改曰：「但用現實而逼真的服裝、表情、動作、聲音、道白、歌唱等，來刻劃一定的人物，作出緊湊的情節，以達諷刺的目的。其手段和方法，與後世優人於滑稽戲中所以表演故事的，是一致的。」如此全面顧到，庶幾平實。原書旣引史記原文，而特删去所有「因歌曰」一節，何歟？史記豈是僻書，人不及察歟？吾人對古伎藝若有意側其重點，

進而模糊其全貌，以申自己之主觀，此種研究風氣，則宜早日停歇。如此，對於讀者之不忠實，亦甚顯然，無所許可。

楊氏指「許胡克伐」一伎曰：「這以『辭義相難』作爲表演，雖未必全爲滑稽，但由優人表演起來，至少也與滑稽差近吧！」此與滑稽完全無涉，並非「至少差近」。前文內已有「辭義相難誠然在調謔範圍」語，乃就王考「以調謔爲主」說來。其意則曰「說白範圍」。此伎原旨明明在「先主劉備愍其若斯，……用感切之」，情感甚爲嚴肅，何滑稽之有？其方法雖通過「酒酣樂作，以爲嬉戲」，但此所謂「嬉戲」，是觀衆之事，僅等於今日之曰「文娛活動」而已，不能必演員其所表演者亦屬「嬉戲」。其曰「假爲二子之容，效其訟鬩之狀」者，乃指「辭義相難」與「刀杖相屈」。戲中人許胡之間，乃「更相克伐，謗讟忿爭」，正處於激烈衝突之中，彼此將何從滑稽？優人表演，既然「爲之容」，「效其狀」，極盡現實，則臺上亦復一場激烈之衝突而已。蜀志此段資料，殊不合滑稽論叢爲書之需要，而必欲採之，對古劇原旨，勢必有所歪曲。將謂一切人情事故，凡由古優表演者，即必然以滑稽出之歟？抑薄古優尙不善表情，作伎祇能調笑，不能憤怒或悲傷歟？此與近人混踏謠娘與蘇中郎二劇爲一，悲劇喜劇不分者，同一情況。

楊氏又曰：「三國時，吳質命優人說『肥瘦』，劉備使倡家效許胡『訟鬩之狀』，是否已經像戲，很

難稽考。到了唐時，那纔眞是『滑稽戲』了。」按載籍一面明明曰「說」，曰「肥瘦」而已，並無人物、故事、情節、動作之指出；而另一面則明明曰「慈濟」，曰「爲容」、「效狀」，曰「辭義相難」，「刀杖相屈」，已有人物、故事、情節、動作之指出。——彼此迥然不同，何能相提並論？若言唐參軍戲，時代雖居三國之後，但在今日一般所得見之史料中，所以說明其內容、故事及表演經過者，其詳細明確之程度，曾無一本達到蜀志記述「許胡克伐」之水平者。事實如此，無從否認。今楊氏第一步強將「古戲」與「古話」混爲一談；第二步反將能於稽考者，掩爲「很難稽考」；第三步對「很難稽考」者，又貌作參加稽考，而許爲「已經像」與「纔眞是」，何其顛倒、玄虛如此？在弄人鑒定古伎藝中，若對漢末，則必不許其有戲，對盛唐，又僅許其有所謂「滑稽戲」而已，目的都爲宋元始有戲一層預留地步，使其秩然有序，以便組成一套戲劇史觀。是直依自己主觀之「戲劇史綱」來安排史實，而不是依史實來安排戲劇史也，可乎？否乎？請楊君三思。

楊氏之視盛唐「滑稽戲」也，曰：「這種參軍戲究竟如何表演呢？說來十分簡單，正如現代的獨脚戲，祇有兩個脚色，一正一副，正的就叫參軍，副的就叫蒼鶻。唐李商隱嬌兒詩所謂『忽復學參軍，按聲喚蒼鶻』的就是。」既有「兩個脚色」，何以仍曰「獨脚戲」？李詩「按聲喚」三字誠然「十分簡單」，但何能認爲此卽當時所有之全部表演，而以「就是」二字括之乎？其書推蒼鶻命名之由來曰：

「徐知訓是他（楊隆演）的大臣，叫他扮蒼鶻，穿着破衣，用麻綫裹着頭髮，這樣子的確有些像蒼鶻。」按從五代戲之服裝，逆轉時代，以瞭解唐戲脚色之命名，方法已奇；復從破衣與麻綫裹髮以瞭解鳥中蒼鶻之形象，其事更奇！其書又信輟耕錄「鶻能擊禽鳥，末可打副淨」之說，而上溯於唐；復追求「爲什麽蒼鶻一定要打參軍呢」？竟認都城紀勝所見「副末色打諢」可以解爲「打人說諢話」，曰：「正因爲副淨色在發喬，所以副末色一定要打擊他，表示他這樣做是不應該的。」夫「發喬」與「打諢」乃對待辭，喬出副淨，而諢出副末。若副淨因諢而被打，則「喬」「諢」集於一身矣。按唐參軍戲之表演，重在鹹淡見義，鶻主淡而參主鹹；絕非鹹淡集於參軍一身，而蒼鶻專門任打，唐參軍戲內固根本無「打」也。其書續曰：「這種表演手法，在唐代記載很少，而宋代倒是很多。這不是說唐代沒有這種演法，而是記載不甚完全。」按史實非「很少」也；以現有之資料言，乃「絕無」也。「記載不完全」，誠然可能；惟若主觀先認唐參軍戲必然有「打」，始推爲「記載不甚完全」；若主觀先信其表演「十分簡單」，遂體會不到「記載不甚完全」一層矣。此則先歪曲原旨，再從而推衍，終於愈趨愈遠耳。

至於文內論夷堅志所載「元祐錢」故事，有數語甚明通。曰：「這是筆記，祇能記其大略，演出時當然還要複雜，不會這樣簡單的。」又論齊東野語所載「其如袁丈好此何」故事曰：「這種『誇張』，

正是滑稽的一種表演，而最後則以諷刺收場。因此，這種滑稽也像唐代參軍戲一樣，不僅供人笑樂，而且含有深刻的教育意義。」是對此類劇本之構成，固有正確認識，卽對唐參軍戲之作用，亦有見到，其見甚遠，應予表揚！

十二、傀儡戲補說

（甲）漢代傀儡戲。　漢初陳平奇計中運機關以舞木女，尙非傀儡戲，人所共見。陳志良中國的傀儡戲一文（新戲曲二卷一期）有曰：

> 漢初已有舞蹈的傀儡，還不能算是眞正的「戲」。後來樂家根據此種發明，加以擴充，成爲獨立的傀儡戲，所以纔有「樂家翻爲戲」的說明。

解釋段錄甚是，足糾王考之失。惟段錄所謂「後樂家翻爲戲」之「後」，卽陳平以後，仍在漢代。漢代紀載中，如賈誼新書卷四匈奴篇敍款待北使時之伎藝，始而有女伎二三十人奏「胡戲」；繼而有樂府中樂隊「吹簫鼓鞀」；繼又作百戲中之「倒挈面」；繼又「舞者，蹈者時作」，終乃「少間，擊鼓，舞其偶人」。此種鼓舞偶人，顯非「運機關」之制，而已爲人手提挈之舉。若「運機關」則又非軍中易舉者矣。司馬遷報任少卿書：「削木爲吏，議不可對。」削木爲吏何爲乎？或爲俑以侍亡者，或爲戲

以樂生人。若從後說看，已顯有演故事之可能，且爲後來假官戲之漸矣。

(乙)我傀儡戲不必出於印度。 陳竺同有傀儡戲的演變一文，(戲劇春秋二卷三期。) 査明列子偃師故事用佛典生經第二十四章，「二巧者」作「機關木人」，以干國王。此經於西晉時譯成，而列子爲晉張湛所發現並注解，陳氏斷偃師故事出湛據生經之文竄入，曰：「無疑的可視爲外來的文化產物。」惟應注意：機關木人用工巧，乃科學，不屬藝術；傀儡戲用手法，乃藝術，不屬科學，——二者是兩事，不容混。論機關木人，則我漢初已有，不俟西晉論傀儡戲，則我西漢已有，亦不俟西晉所謂「外來文化產物」者，若僅指機關木人則近，若兼指傀儡戲則遠。

陳志良中國的傀儡戲指偃師是西域人，列子湯問篇：「周穆王西巡狩，越崑崙不至弇山，反還未及中國，道有獻工人名偃師。」並假定「傀儡」二字是我西部民族語義之譯音，又用陳竺同說曰：「傀儡戲指中國所有，是異域的文化產物，還是印度的文化產物。」但二陳於文內均未舉出梵文中相當於「傀儡」對音之字，如有，舉之應不難也。傀儡之音義既始在「魌壘」，表壯醜，則顯由驅儺之方相發展而來，不由外國來。方相亦由外國來耶？志良又曰：

我國古時雖然有了木偶，同時也有優倡等戲劇人物，偶然表演幼稚的戲劇與歌舞，可是木偶與戲劇還是沒有結合起來，並未產生新的娛樂形式。自從漢武帝通了西域，百戲與印度文化、西域文化逐漸轉入，傀

偶戲同時也傳入了我國，於是得到了啓發和模仿，將我國原來用在喪葬祭祀宗教方面的傀儡戲與戲劇相結合，眞正的傀儡戲由此產生。同時傀儡戲大得統治階級的欣賞，因此發達得比較快。它是我國戲劇史最古老的一種。」

此中問題甚複雜，約略析爲四點：(一)我國古時戲劇縱曰幼稚，何以歌舞亦復幼稚？如此人我之間比較，其總標準究竟如何？(二)謂印度傀儡戲乃於漢武時傳入我國，若指機關木人言，將何據？若指傀儡戲劇言，又何據？(三)斷漢代用在喪禮或嘉會中之傀儡伎尚非戲劇，何據？(四)假設將此種非戲劇之傀儡伎與戲劇相結合，試問此種所結合之「戲劇」，究屬何國所有？中國有歟？抑印度有？倘爲我所自有，卽上文之曰「幼稚的戲劇」，則譬如我既知飲矣，又知食矣，因民族文化低落故，獨不能將飲與食二者相結合，必賴外族文化之來啓發我，然後始知就自己具有之資料，向外人模仿，事實果如此歟？不如此歟？設若根底尚未查清，指(一)、(二)、(三)諸點，多憑想像而已，殊難如此之結論耳。陳氏文末結論曰：「『傀儡』兩字却是……我國西部的外來語，傀儡戲在漢朝之後，受到印度文化的影響而形成的。」

總之，凡屬「機關」、「二巧」範圍之製作，如大明度無極經、華嚴經、生經等所見之「機關木人」，列子所見假師之「能倡者」，段錄所見舞陣之木女，魏書（杜夔傳裴松之注）所見馬鈞之水發木人，

通典所見之「水轉百戲」，同爲馬鈞作。太平廣記二二五卷所見之靈昭之「木小兒」，河朔訪古記所見崔士順之水激木人，大業拾遺記所見黃衰之「七十二勢」，封氏聞見記所見之「突厥鬥將」及「鴻門之象」等，(此項資料，備集於二陳文之內)若與提線或捏腳之傀儡戲較，均截然二事。在論源流時，機關工巧所爲，僅可借供參考而已，不容將其混作直接主體關係。能於首先守定此點不移，然後對我國傀儡戲之生成，在自發之主導力量與外來之助動力量之間，方可判斷其實際比重究竟如何，而不至相差懸遠。

偶見明謝肇淛五雜俎五卷曰：「南方好傀儡，北方好鞦韆，然皆胡戲也。」南北之分斷然失據，則漢胡之別，益覺無稽矣。

(丙)謂唐已有杖頭傀儡戲說，尚無徵。 陳志良文內曰：「傀儡戲在唐朝，比其他戲劇發展得更爲豐富，比其他戲曲更爲發達，已有懸絲杖頭兩種傀儡戲了。」又曰：「杖頭傀儡唐朝已有。」却未詳所以。大概因劇說引于愼行筆塵說而誤會。筆塵曰：「今俗懸絲而戲，謂之偶人，亦傀儡之屬也。又有以手持其木，出之幃帳之上，則正謂之『窟礧子』矣。」按「窟礧子」之名雖見通典，若「手持其木」云云，明明是「今俗」，即明代情形也，與唐無涉。于氏不過用「今俗」去釋唐名，又不確，難作唐有杖頭戲之證。非肯定唐不能有杖頭戲，此項眞正之例證尚未發現，有待留意。

(丁)對唐傀儡戲有一種推測，茲並存之，即所謂「孫武子教女兵」說。前書因宋傀儡戲內有此名目，而唐德宗時已有孫武順聖樂，遂舉麻婆子及穿心國入貢等例，推想唐代可能已由孫武順聖樂先演為傀儡戲，流傳入宋。惟失引唐詩兩首作旁證，茲補之。獻孫武順聖樂，乃于頔在貞元十六年見國史補下之事。其後不久，顏粲建中進士有吳宮教美人戰詩。林藻貞元七年進士有吳宮教戰詩。二詩之題目與宋傀儡戲之名目曰「孫武教女兵」，有顯著關係；可能唐傀儡戲目名即曰「吳宮教戰」，顏詩曰：

有客陳兵畫，功成欲霸吳。玉顏承將略，金鉦指軍符。轉佩風雲暗，鳴鞞錦繡趨。霧花頻落粉，香汗盡灑珠。掩笑誰干令？嚴刑必用誅！至今孫子術，猶可靜邊隅。

林詩曰：

強吳矜霸略，講武在深宮。盡出嬌娥輩，先觀上將風。揮戈羅袖卷，擐甲汗妝紅。輕笑分旗下，含羞入隊中。鼓停形未整，刑舉令方崇！自可威鄰國，何勞騁戰功？

茲所取者，在兩詩人之時代均恰恰後于頔之獻孫武順聖樂不久，而二詩之內容、情節，又大部分相同，有陳畫、拜將、分旗、鳴鼓、出隊、亂陣、掩笑、刑誅、威立諸端。設當時之傀儡戲果已如此演出，誠不難聳動觀眾也。特上述種種，詩是詩，樂是樂，戲是戲，其中尚少直接聯繫，姑存此一種假

想，以待進一步之證實。

按全唐詩一七，又載貞元進士葉季良省試吳宮教美人戰一首，題同顏，而詩同林。「省試」二字說明是試帖詩。用林詩校之：「輦」作「妓」，「輕」作「掩」，「整」作「正」，「方」作「纔」，「騁」作「逞」，或曰：既是省試之詩，尚能有傀儡戲之關係乎？曰：能。唐代試題，有用霓裳羽衣舞者；有用驃國樂者，因詩題暗合傀儡戲目，庸何傷？

（戊）又有當辨證者：憨郭郎不演郭華故事。據前書，唐傀儡戲演郭公故事，所用曲調之遺聲，乃為北宋仙呂郭郎兒近，金元北曲大石調憨郭郎。若金元院本「衝撞引首」內之憨郭郎一本，與宋戲郭郎同，必翻用古傀儡戲郭公。譚正璧話本與古劇於院本憨郭郎條下云：「疑敍郭華買胭脂事。……本事出太平廣記引幽明錄，敍郭華戀一賣胡粉女子……。幽明錄男女皆無姓名，郭華、王月英之名俱後人所造。……」此一「郭」字既屬後人所造，究為何時、何人所造既未詳，難用以奪傀儡戲內容「郭郎」之說。

十三、補說拾遺

(甲)補「去蔽」一則

希臘關係——早在王國維寫宋元戲曲考(一九〇九年)之前四年，即清光緒三十一年，有國人筆名淵實者，依據日本某作家(原未具名)之意，撰中國詩樂之變遷與戲曲發展之關係一文，載在新民叢報第四年第五號，其說有曰：

世祖忽必烈，襟懷豁達，復不問人種之異同，一以才能而登庸之。故近則阿剌伯、波斯，遠者意大利、法蘭西，軍人、學者、文士、畫家、技術者等，爭來事元。……如希臘之古劇，亦乘此機運，以入中國。然在中國，恰好唐宋以來之填詞漸生變化。所謂爲詠詞(按即指北宋所興之鼓子詞)爲彈詞(按即指宋金所興之諸宮調)轉機之時也。故此希臘演劇之新型，與填詞破體之段物(按仍指鼓子詞)，亦如唐時之五七言絕句與諸外國之樂律相結合者，同其趨向，俄然而相結合，以作一種幼稚之相和歌辭，此即所謂雜劇及傳奇之始也。

按此文本於鄰邦學者之意見，(梁啓超指其半用譯文，半出己見。)知從唐代詩樂之變遷出發，尋求我國戲劇根源，其文之時間又早在一九〇五年以前，正我舉國學者，都棄此等問題而不屑過問之際，豈不難

能可貴？尤其唐代詩樂所予後世文藝之影響，究竟如何？雖遲至今日，國內依然無人作深切之研討，而此君在五十餘年前，獨得風氣之先，既揭櫫其義，並聯繫後來戲曲之發展，有所主張，鄭重其事，原文長數千言，自漢迄清，作歷史性之一貫敍述。以告國人，誠屬大有心之人，是大有爲之作矣！王國維在此年以後，方寫宋元戲曲考及戲曲考原等，王考自序曾曰：「凡諸材料，皆余所蒐集；其所說明，亦大抵余之所創獲也。世之爲此學者自余始，其所貢於此學者，亦以此書爲多。」國人對此向來歎服而已，初無異議。倘略查王氏在一九〇九年以前之蹤跡、及其生平涉獵文物之範圍，固不得謂王氏與新民叢報獨獨絕緣，未嘗寓目。更從王氏素與日本學者交往頻繁推之，對於淵實此文所據之日本資料，王氏並可能曾閱及。而王氏著述中所提鼓子詞、諸宮調諸體與宋元戲曲之關係種種，因早已先見於淵實文內，王氏殆已蒙其啓發，心有所會，而後從其說耳。若云對我國戲劇史作最早之研究，曾起胚胎作用者，以今日尚存之文獻而論，當數淵實及其所承之日本某君，並非王國維也。此一不可掩之事實，原不必爲王氏諱耳。乃王氏所治之學中，於唐代詩樂，從未重視，致其意識中在戲劇史觀方面發生扞格。故早年雖曾見及淵實此文，明明以唐代詩樂爲我國戲曲產生之關鍵者，王氏局於成見，終不採取；面對此一重要是非，王氏亦始終未加辨別，若無其事然，固不得不認爲憾事也！雖然，吾人果可依據此點，遂信王氏在寫戲曲考序文過分自矜創獲之前後，固未嘗

見及淵實此文歟？似乎仍不可也。

所深惜者：淵實之文祇選中一好題目，因得提出一有意義之問題而已，若於唐代詩樂之研究，則取材不廣，認識未眞；所舉與我國戲曲發展之關係，祇是詩樂之化身，而並非其本身，與現存之許多文獻資料實相齟齬，不能成說，另詳唐聲詩。茲姑因希臘古劇與我國詞曲發生時代有所巧合一層，得認淸我戲劇之產生亦甚早，而附帶及此。「石破天驚」！讀者顧能不因此而一大震奮乎？

（乙）補「沿革」十一則

唐戲影響後世戲劇、戲曲之處甚多，今日正可賴此以回證唐戲之確屬存在。此事於前文已曾臚舉三十七項，但應舉而遺漏未備者，仍有十一項在，茲依次列之，以申此義。所當說明者：凡此種種，既皆唐代戲劇、戲曲有以影響後世戲劇、戲曲，則與彼後世戲劇、戲曲之取材於唐詩詞或唐傳奇，泛泛而已者，在性質與價值上，且大不相同，固不應混淆，亦未可漠視。吾人於既瞭解此項影響確實存在後，一面固可以信宋元戲劇、戲曲之淵源果然在唐，事例且達六十件以上，已不爲少，當更無從抹殺。同時，並可以信唐代類此之所有，若論其體制，實已屬於戲劇與戲曲範圍，明文所在，斑斑可考，不容不再虛心以求。此類資料，於今日既經熟習唐戲大概情況之後，若就宋、元、明、

清之劇本、劇目、劇說內廣泛留意，必尙能大量網獲，初不止已舉之六十餘條而已，蓋可斷言。作者牽於人事，力不從心，無暇遍及，願國內學者正寢饋於元明清古劇，而並有志勘探其眞源所在者，不妨循此路線，以覓其功也。

（一）元劇內「問相思」曲辭沿於唐。——前文論劇本，曾列敦煌曲內南歌子二首「問相思」戲曲。

敦煌曲殘辭內有六問枕不平一首。敦煌曲初探五論修辭，亦曾舉明人「問相思」戲曲。茲見元李文蔚燕青博魚劇第三折滾繡毬么篇，亦同是此等「問相思」之曲辭，特分別表現於正末之唱與搽旦之白中，體裁有所不同耳。原文云——

（正末唱）你這個蠢漢精！假撇淸！你道是沒姦夫，抵死來瞞定，恰纔個誰推開這半破窗欞？（搽旦云）我支開亮窗，這裏趁風歇凉來。（正末唱）誰揉的你這鬢角兒鬆？（搽旦云）我恰纔呼猫，是花枝兒抓着來。（正末唱）誰捏的你這腮斗兒的靑？（搽旦云）我恰纔睡着了，是鬼捏靑來。（正末唱）可也不須你折證，見放着一個不諳先生：誰着這芭蕉葉紙扇翻合着酒？誰着這梨花磁鉢倒晤着燈？——這公事要辨個分明。

（二）元代女優坐排場沿於唐。——前文論劇場，引沈亞之記唐代「設廳」文，有曰：「酒行樂作，婦女列坐。優者與詼諧，搖笑譏。」又引崔祐甫文有曰：「乃其宴也，鄭衛之女列於賓席之末。」又述女演員，引沈氏送任畹序有曰：「都中樂工、倡優女子，皆坐優人前。」茲查溫庭筠獻淮南李僕射詩：

「滿堂開照耀，分庭儼嬋娟。」陳陶詩述女伎金五雲歌罷云：「還向南行座頭坐。」——凡此，均顯示唐代歌舞或戲弄之場，女演員例坐於前臺，登臺、奏藝畢，仍還原座。曰「倡優女子」，當不止舞女，且爲戲弄之演員；若「優者」、「優人」，顯與「倡優女子」有别，則指男優可知。元杜善夫「莊家不識勾欄」套曲內要孩兒曰：「擡頭覷是個鐘樓模樣，往下覷却是人旋窩。見幾個婦女向臺上坐。」馮沅君古劇說彙勾欄考曾引元劇藍采和白文四條，證明元代勾欄有樂床之設，乃女伶做排場處。周貽白中國戲劇史講座指杜善夫曲文云：「這是指一般演劇的女藝人，當時有這項規矩，凡劇中無事的女藝人，都得坐在舞臺旁一個臺子上，名叫『做排場』，亦名『坐排場』。」按元代劇場之此項制度沿於唐制，應不俟辨；而唐代此等婦女中，又確有「倡優女子」者在，初不僅歌女、舞女而已，是尤當體及者。前文論此等之「坐」究在後臺，抑在表演場？猶未分曉云云，其說應删。

（三）元、明劇中之捷譏沿於唐。——前文論晚唐戲，引金華子雜編：「淮南，巨鎮之最！……樂部俳優尤有機捷者。」又述參軍戲中「斫撥」，引陳暘樂書：「唐時謂優人辭捷者爲『斫撥』，今謂之雜劇也。」然則宋元之有「捷譏」脚色，太和正音譜所謂「取雜劇中其便捷譏諢」者，乃沿於唐之「斫撥」，明矣。至於明劇以捷譏扮官，由副淨同場取笑，分明沿於唐參軍戲，已詳前文。

（四）元路歧戲班由家屬組成沿於唐。——中唐西蜀有「雜劇丈夫」與「子女錦錦」之聯繫，浙東

有周氏弟兄夫婦組成之戲班。此外五代時又有「渾家樂」名目，魏堯西亦認爲由家屬組成之戲班也，乃一創見。後蜀何光遠鑑戒錄十：

陳裕秀才下第遊蜀，……覩物便嘲。……詠「渾家樂」云：「晨起梳頭午不休，一窠精魅鬧啾啾！阿家會舞清平樂，新婦能拋白木毬。著綠桃牌吹觱篥，賜緋盟器和梁州。天晴任爾渾家樂，雨下還須滿舍愁。」又：「北郡南州處處過，平生家計一驢馱。囊中錢物衣裝少，袋裏胭脂胡粉多。滿子面甜糖脆餅，蕭娘身瘦鬼常娥！怪來喚作渾家樂，骨子描兒盡唱歌。」……

一般曰「渾家」，雖指妻而言，若其始義，乃謂「全家」。據此，至遲晚唐、五代，對於由家屬組成之伎藝團體，必概稱「渾家樂」。宋僧仲殊詞內有「解舞清平樂」語，與此前首第三句詩內「桃牌」、「盟器」、「骨子」、「描兒」，均待解釋。前二名或與傀儡戲有關，後二名可能是小兒女之渾名，正所謂「一窠精魅」也；謂其隨同父母唱歌，遂構成「渾家樂」。「北郡南州」云云，上與盛唐所有「奉勅禁斷」之「散樂巡村」，下與宋元所有「衝州撞府」之路歧組織，詳張相詩詞曲語辭彙釋「路歧」條，及馮沅君古劇說彙路歧考，內容正一貫也。元人病劉千劇云：「……路歧歧路兩悠悠！……敢走南州到北州」，語尤吻合。「滿子」句所寫應是丑，「蕭娘」句所寫應是旦。「著綠」、「賜緋」亦皆戲服。

(五)元戲臺懸橫額沿於唐。——山西洪趙縣明應王殿，有元泰定元年壁畫。所畫戲臺之正中，

懸一橫額，題「太行散樂忠都秀在此作場」。此項橫額之制，唐戲臺上已有。杜甫陪柏中丞觀宴將士二首云：「繡段裝簷額，金花貼鼓腰。一夫先舞劍，百戲後歌樵。」溫庭筠獻淮南李僕射云：「滿堂開照耀，分座儼嬋娟。油額芙蓉帳，香塵玳瑁筵。繡旗隨影合，金陣似波旋。」就杜詩看：先演舞劍，繼演「歌樵」，（可能演民間漁樵故事）其地捨舞臺或戲臺莫屬，所謂「簷額」，應是臺上所有。「簷額」與「簾額」見「戲場」與「戲臺」條。不同：簷之位置顯然在臺口，居前臺之最前處；簾額則在前臺之最深處，簾，所以分別前後臺者。此項「簷額」，乃觀衆視線所先集中者，故用繡緞製，其華麗可想。就溫詩看：「繡旗」、「金陣」之爲伎，可舞如渾脫或劍器等舞。可戲，如灌口神隊等戲。表演地點亦惟有舞臺或戲臺。「玳瑁筵」指織成玳瑁圖案之地衣。「芙蓉帳」或爲臺之前幕，帳啓，始見地衣。亦可能爲後幕。二句分指筵、帳，一下一上，正猶白居易詩「平展絲頭毯，高褰錦額簾」所云。然則曰「油額」，非懸幕上端所裝之橫額而何？「油」，應指額上之文字圖案，用油彩畫出。合「簷額」、「油額」以觀，其物與元戲臺正中所懸之橫額初無二致。唐額所有文字，是否亦曾標明主要演員，雖不可知，若散樂作場之事實，則唐代固早已有，前文論散樂、論劉採春諸節已詳。

（六）脚色當場更衣，有人遮掩，沿於唐。——教坊記敍聖壽樂舞：開元十一年公元七二三收製。舞者按五方，分着五色衣；襟上各繡一大團花，謂之「繡窠」。但先外罩無縫，並不穿臂之綢幅，前後虛

壓於帶下，謂之「纏衫」。出場初舞時，不見繡窠；至第二疊，舞者攢聚場中，忽從領上同時抽去纏衫，急納懷中；一霎那間，滿場文繡炳煥，觀衆驚異。此種「當場出彩」之法，後世舞蹈中不見記載，殆已不用。然足證唐舞活潑，造詣不凡，實可取法。北宋陳暘樂書敍此項變裝經過曰：「至第二疊，……次弟而出，綴聚者數匝，以容其更衣，然後分隊。觀者俄見藻繡爛然，莫不驚異。」此法與上法不同，應是初步所採。殆謂舞者分兩部分：不更衣者繞聚，以遮掩更衣者，暗中抽去纏衫。近代舞蹈雖未見此種變粧之舉，若近代戲劇中，則常有當場變粧者，大都由龍套或他色繞聚遮掩。事雖不奇，究竟一千二百年前之舞臺上，已早有此項活動，固不虛也。而即於表演聖壽樂舞之同一舞臺或舞場上，正演過踏謠娘、蘇中郎、「格獸復仇」、祝千秋等歌舞戲，若謂此諸戲必甚幼稚，向不能同樣達到當場更衣之技藝水平，則亦無的據也。故此事且不應因其出於唐舞，並非出於唐戲，遂忽之。

平步青霞外攟屑九：「教坊記聖壽樂舞衣襟皆各繡一大窠，皆隨其衣本色，製純纏衫，下纔及帶，若短汗衫以籠之，所以藏繡窠也。舞人初出，樂次，皆是纏衣，舞至第二疊，相聚場中，即於衆中，從領上抽去籠衫各納懷中，觀者忽見衆女咸文繡炳煥，莫不驚異。今優人演浣紗記『西施採蓮』劇，宮女人咸衣翻衣，即其遺製，特易抽爲翻。彼二衣，特一衣爲易耳。」

(七)清代喪儀演戲沿於唐。——喪樂中有傀儡歌舞，本始於漢以前；唐盛祭盤之設，仍演傀儡。而流風所及，乃不限於傀儡，且用一般戲劇。清代所謂「演靈劇」，顧夔章「救敝詩」中刺之甚切，曾曰：「演靈劇，伊何關？奠親柩，當泣血。雅樂何堪供幽咽，已將萊彩換縗絰。」又曰：「君果破涕能爲笑，弔客何難悲變歡。」鄧之誠骨董瑣記「京師僧人」條云：「今北方鄉間舉喪，猶有演劇者，相習成風，恬不爲怪。故昔人嗤爲『弔者大悅』。」前文「近代僧徒演孔雀經及瑜珈餓口情形」，並可參考。

(八)明小曲中「怨、病、哭」、「嫁、走、死」等體格亦可能沿於唐。——唐曲別趙十與憶趙十相聯，亦有以別趙十與哭趙十相聯者。前文謂「哭」與「憶」之內容若不同，則「別」、「憶」、「哭」爲三曲，可能配合前後三種情節，而佔有三個場面。查傅芸子白川集掛枝兒與劈破玉文內，載明人編小曲選本摘錦奇音，所見劈破玉歌題目，除「琴、棋、書、畫」、「漁、樵、耕、讀」、「十二個月」、「鬧五更」等外，更有「怨、病、哭」、「嫁、走、死」一組，極似唐戲曲之爲「別、憶、哭」。茲錄劈破玉歌怨、病、哭三詞如下：

(怨)爲寃家鬼病懨懨瘦，爲寃家臉兒常常變愁；相逢扯住乖親手。牡丹花下死，做鬼也風流。就死在黃泉，死在黃泉，乖！不放你的手！

(病)爲寃家懶去巧打扮，這幾日茶飯少，手脚酸。懨懨害病無聊賴。金簪懶去插，羅裙懶去穿。斜插着

牙梳，插着牙梳，乖！天光想到晚。

(哭)爲寃家淚珠兒落了千千萬，穿一串寄與我的心肝。穿它恰是紛紛亂。哭也由他哭，穿也穿不成，淚眼兒枯乾，眼兒枯乾。乖！你心下還不忖？

明代小曲與小戲之關係甚密。如納書楹曲譜所載時劇小妹子即用小曲掛枝兒。此項劈破玉歌既分「怨、病、哭」三層情節，亦可能曾用入小戲。見前文金元院本內有「問相思」一本，而明人小曲內演「問相思」爲母問女答，又加卜者算命之問答。此項問答小曲，亦可能用在明清兩代所謂「時劇」之中。此點並可協助說明：若指唐曲「別、憶、哭」爲當時小戲拍彈體中之戲曲，亦顯然可能，不足爲異。敦煌寫本曲子內，有六問枕不平……題，爲「問相思」之源，更無待言。

(九)近代閩南「法事戲」沿於唐之「和尚教坊」。——唐「和尚教坊」說詳前文弄婆羅門與劇場等節，或稱「和尚俳優」。其內容是僧侶爲音樂、歌唱、講唱，甚至戲劇。陳嘯高、顧曼莊二人之閩南法事戲文內，載華東戲曲劇種介紹第五集，有曰：

法事戲……的前身，是泉州市的「和尚戲」和晉江縣的「道士戲」。是從當地僧道的法事儀式的基礎上，逐漸演變發展而成的，……表演類似宗教儀式的短小神怪節目……(一)天堂城……(二)白猿搶經。……採用了道家的打擊樂及其方法。起初這種故事表演，僅限於喪儀的點綴，以後逐漸發展到盂蘭盆會與水陸

大醮上去演出。……從此開始，由廣場搬上了舞臺。——這是一百多年前的事。……

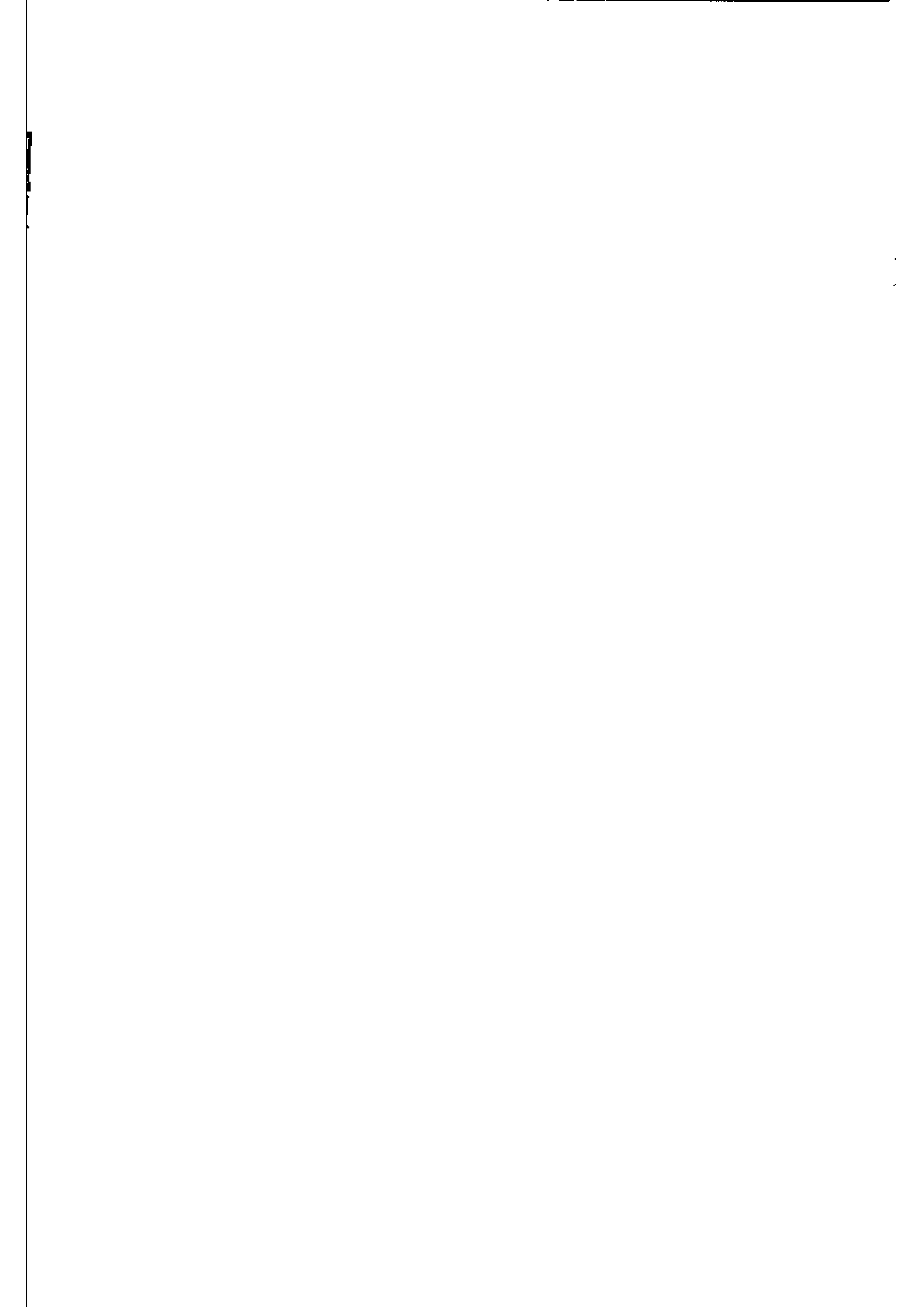
此事在研究唐戲者，認爲沿唐代「和尚教坊」而來，一望而知，不俟說明。但在篤信「外國關係」者，初不知唐代早有「和尚教坊」情況，則認爲受印度梵劇影響而來。說者不問印度梵劇何時入中國，及如何入中國，但指出泉州爲海外交通港口，便以爲此種藝術形式，可能出外國藝術與當地藝術結合而成，陳顧二氏原文曰：「我國的僧道，在法事進行中摻雜了雜技表演，由來已久，這種形式，可能是受了印度梵劇的影響的。閩南的泉州在歷史上是個很早的海外交通的港口，與海外文化藝術的交流有很長的一個時期，都以這一帶爲中心。因此，我們覺得外國的藝術形式和當地的藝術形式相結合，而產生一種新的藝術形式，是很有可能的事。」顯然全用鄭振鐸中國文學史第四十章之「輸入」說，將我國肇始之戲劇坐實爲不折不扣之「舶來品」，未免難矣！

所幸尚有極明顯之數點事實，一經簡單提出，即使是非可以自明：(一)印度文化入中國，向由陸地，從中國西域來，漢唐均如此；謂由海上閩南、泉州等地來，憑證何在？(二)閩南法事戲既由釋、道二教合作而成，佛教所有，是印度基礎；道教所有，豈有亦從外國來乎？(三)梵劇影響中國，不能在梵樂之先。而梵樂之入中國，始於漢，盛於唐，豈是「一百多年前的事」？至於「和尚教坊」與「法事戲」等，若就中國古代所有之「戲禮」而言，頗有深切關係，詳上文「戲禮——周代蜡祭」一

節；並應兼慮「輸入」、「舶來」，均有事實之所不許可。

（十）近代點戲制度沿於唐。——近人齊如山京戲之變遷曰：「教坊記云：『凡演戲所司先進曲名，上以墨點者，即舞；不點者，則否，謂之進點。』『上戲』之『點』字當即出此。前清宮內演戲之制：未演戲前，亦進戲目於上，與唐時略同。」

（十一）明劇扮近事沿於唐。——唐五代戲基於「無限眞實」之性質，慣演近人近事，被王考一派指作「託爲故事之形」，爲「諷時事」，不是演故事，遂否認其爲戲劇。其實如此論斷，大悖戲劇原理，已詳前文。淸趙翼陔餘叢考二〇有「明人演戲多扮近事」條，略謂明人演戲多有用本朝事者，如魏忠賢之黨石三畏，醉後誤令優人演劉瑾酗酒劇，被削籍而歸。海鹽優兒金鳳，始以色倖於嚴嵩，老來乃飾鳴鳳記內之嚴嵩，極神妙。「此明人演戲不諱本朝事之明證。」又如鄭應尼憤馬相蘭不禮，作白練裙雜劇以嘲馬，即召馬觀之，「則並演其人，而即使其人見之」。但唐優早在崔鉉妻之前演鉉妻之兇悍狀等，豈不又是明沿於唐？



後記

右稿前八章及附載部分起於一九五三年春，訖於一九五五年夏，後經兩次增改，始如五八年初印之本。時光如電，頃又逝去二十四年，原本變化不多，除各章節略有補充外，另成「補遺」一卷，附於書末。及唐聲詩唐雜言等次第問世，乃以此編冠之。數年中，爲闡明唐戲，曾另寫散篇文字若干。內容有出於此稿之外，而可互相印證者，則聽其別行，不復求備於此稿。惟錄篇名如次，以資參考——

唐戲述要。文學遺產增刊一輯。

唐戲的眞實精神。已編入甘泉集。

唐代能有雜劇嗎？四川大學學報。

戲曲、戲弄與戲象。戲劇論叢第一輯。

我國戲劇不可能出於傀儡戲與影戲。一九五八年作，已編入甘泉集。

論唐代雜劇，乃專爲介紹成都地方之古伎藝而發；論戲弄、戲象，及論傀儡戲、影戲一篇，乃專爲

戲劇史之商榷而發。

唐戲是否眞戲劇之辯論，展開已久。（見戲劇論叢二輯）預料此稿新版印行之後，進一步將有更具體之爭辯。在此項爭辯中，必然堅持兩點，持之亦不費力：一乃王考「眞戲劇必與戲曲相表裏」之結論，務當取銷，以容納古今話劇；二乃對於古劇之理論，當容兩派並立——一派由「體」出發，偏重故事性與形式，亦並不廢意義與作用；一派由「用」出發，偏重意義與作用，亦並不廢故事性與形式。換言之，此二派中，一重體，一重用；一重貌，一重神。體用之間，古劇譬如古醫；神貌之間，古劇譬如古畫。除此兩據點應堅守外，其他均不必深辨。亦不必立爭。靜待有關文獻之逐漸發現，使雙方之說逐漸修正，不得不修正，而終歸於一。此事希望八九年間即可結束，不宜更久。作者雖精力已竭，所業又非專攻古劇者，仍願鼓勇相從，樂觀盛業也！

近人之排拒古話劇爲眞戲劇者，每認爲非眞演故事。如周貽白先生於中國戲劇的起源和發展一文內，指古話劇曰：「它是以一種主觀的企圖，擬造出一個故事，而求達到其譏評或諷喻的目的；而不是以客觀的故事情節，通過演員的表演技術，從所裝扮的人物形態，來表達其內容和所含的意識。」其說已周匝，但其義仍未至。因任何劇本之編成，皆必有一主觀企圖，要求符合。劇本不等於歷史課之教本，其成品不能類於「三言」「二拍」。對於故事，或編或改，或詳或略，或濃或

淡，作者有充分自由，絲毫不足爲異。古話劇從主觀企圖出發，正針對社會上某種客觀病態而發，深得戲劇作用，符合戲劇原理，非常可貴！絲毫不足爲病。其大處甚至與安邦定國有關，萬萬不可抑之於西廂琵琶之下。設若但求劇中故事乃客觀所原有，非設計編造，便取爲是非之準，則所謂內容與意識者，勢必受其局限；末流所至，將不免爲故事而戲劇，爲戲劇而戲劇，其現實性將大大削弱！何貴之有？亦彼此並存於所謂眞戲劇中，以豐富其內容也可；若持此以排彼，軒此以輊彼，烏乎可！試舉一例：今人倘如實以演武則天「穢亂春宮」之故事，亦謂爲「眞戲劇」，可以代代相傳，演之不已耶？當然不可。我國古戲劇，早期多就現實編造故事，後期多就人情採用故事，正是歷史發展現象。戲劇史家據實直書，何等信確！對於古劇，何必自陷於形式主義，曰「戲曲」或「大戲」方是眞戲劇，「小戲」或「滑稽戲」僅是角觝，是「故事舞」，是舞隊，是對口相聲而已歟？——以偏害全，以輕害重，其失甚大，是宜熟計者耳。前一派濫用「角觝」以貶古戲，毋乃不可。甚至如踏謠娘內夫毆其妻，亦指爲角觝，豈不大謬！

於此必須認淸：曰眞戲劇，並不等於曰成熟之戲劇；猶之曰眞人，並不等於曰成年人。成年人是眞人，兒童亦是眞人。今人每慮「成熟」卽戲劇之止境，以爲漢唐果有戲，唐戲果已成熟，則尙有何更高地位，足以安頓宋南戲、元雜劇？實則成年人豈卽垂暮之人！成熟以後，前途正無窮盡！

觀於近世戲劇進步不已，在藝術上之地位仍創新亦不已，卽可知。在戲劇史上以宋戲、元劇造詣之廣，更何患無新地位！今人又每問：漢唐戲劇倘已先是眞戲劇，則後來戲曲，亦不過是眞戲劇而已，豈非有背歷史發展規律？殊不知設使周戲孫叔敖「持廉至死」譬作嬰兒，漢戲東海黃公譬作少年，唐戲踏謠娘譬作成年，宋戲張協狀元譬作壯年，何嘗不是逐步發展？所爭者：嬰兒雖幼稚，是否已爲眞人，是否已屬人類，抑尙爲人猿而已？兒童幼稚，雖無足取，若其天眞樸素，亦大可取！成人知識日長，而機心日重，天眞日消，回顧兒童，正有足爲成人回味與內愧之處。——研究古劇者，宜作如是觀；竊意此喩雖淺，頗能了事，並非詭辯。

在漢戲與宋戲夾持之間，唐戲之位，不謀而定。近來有關宋戲之地方資料，不斷發現，均覺扼要，足以解決問題。海內已有專家，經常注視，不患其事之冷落。惟對於漢戲之整理與闡發，當世尙無知聞，未免憾事。漢戲虛實之程度如何，所以影響唐戲之說者殊大！對我國全部戲劇史言，亦起相當作用，有志者何不任之！

一九八二年七月，半塘。

續後記

唐戲弄再版之稿經增訂後，發現尚有一宗具體資料未載，必須注入，以免遺憾。其取義立說，當從所謂「劇本」之問題出發。本書第一章去蔽節內，曾引王考之說曰：

> 宋金演劇之……劇本，則一無存，故當日已有代言體之戲曲否，已不可知；而論眞正之戲曲，不能不從元劇始也。

王氏時代較早。彼及身所得見之古劇本確均在元。惟王考立說，每每不合辯證規律，盡情直遂，故步自封。在客觀資料漸漸增多之時，便覺捉襟見肘，窮於應付，因此障礙甚多。上文去蔽節曰：

> 科白戲或話劇，不得謂之非戲劇；不用套曲，不等於無戲曲；劇本不傳，不等於無劇本；無劇本，不等於無戲劇。——此四層互相聯鎖，已形成一道堅固隄障，力足以排拒上下四方蜂湧而至之偏見！

此處王氏誤將中國之眞戲劇與其劇本之產生，死死限在元代，分明是一種「偏見」。曩因張協狀元劇本出世，王氏已覺手足無措，難於招架；事至今日，不料新疆又有七世紀寫本「二十七幕」之彌勒會見記戲劇巍然卓立，此分明爲一部有曲文、有科白之大型劇本，其予王氏「偏見」之壓力，較之來至

張協狀元者將不知更重若干倍！願當代學人凡篤信王氏宋元戲曲考之觀點者，有以深思也！王氏治學自有重點，原不全在此戲曲一考，設若瑕瑜無別，一味推崇，則不但遺誤青年，且亦非尊賢之道。從「學術生命」言，王氏不朽，應予衛護；而衛護之道，則首在去雜存眞耳。

以下介紹耿世民於一九八一年發表之題爲「古代維吾爾語佛教原始劇本彌勒會見記（哈密寫本）研究」一文，中華書局版文史十二輯。新疆在唐有戲，上文第三章劇錄所列之舍利弗戲，便是。第六章第八節又述及「梵劇舍利弗」，引許地山文，體現更多。許文謂一九二三年，有呂德教授者，在我國新疆吐魯番，發現一宗梵文寫件。內有三本是戲文，表演如來之應化故事，因指出我國鄭樵通志所見「梵竺四曲」之第一曲，卽舍利弗戲文。按李白集內有舍利弗辭一首，人所共覩，故本書在劇錄節內，已予正式著錄。許說之外，在一九七四年，國內曾有人指焉耆縣錫克沁千佛洞遺址上，有所謂北大寺者。從其所在灰坑深處，發現四十四片回鶻文件。至一九八三年，文物月刊第一期內，又有李遇春、韓昌二君著文，謂曾親見吐火羅文A焉耆語之實物四十四片，時代約在初唐，並已譯爲漢文。——此二事一先一後，所譯內容雖同，而一爲回鶻文，一爲吐火羅文，其所據原文究屬何體，均未明究。若聯繫一九八一年耿氏此文來看，則一切豁然貫通！耿氏曾將二十七幕之第二幕譯成漢文，昭示讀者，尤爲有功。一九六一年夏，此文之寫本原件曾運至北京，惜不爲人所知。

繞查此項劇本所用文字，可謂源遠流長：最初爲印度語，繼由一位聖月大師者，譯作焉耆語；再由一位知護大師者，譯作突厥語；而終由耿氏譯爲漢文。讀者於此，務當認清：此戲之流行地域旣非外國，其文字復不能視同外文，因之，對它不能一脚踢開，勢必將其事補見於唐戲弄內，且須作正式著錄，一如上述諸劇，庶幾心安理得耳。

茲錄耿文所見「第二幕」中之一段，寫彌勒與佛會見之況如下——

故事以毗沙門天（Vaiśravana）（北方保護神）手下三員大將之間的談話開始，通過三人之間的對話，告訴觀衆：天中天釋迦牟尼佛成道後，現正在摩揭陀國孤絕山（Pasang）說法。這時彌勒已滿八歲，聰穎過人，正受業於跋多利婆羅門。一天夜裏，跋多利婆羅門受天神啓示，要見天中天佛。但因自己年邁多病，不能長途跋涉去佛那裏，而鬱鬱不樂（第一幕）。這時彌勒也受天神啓示，要到天中天佛那裏，出家學道。跋多利就讓彌勒去見釋迦牟尼。於是彌勒和十六位同伴，告別自己的師傅跋多利，來到佛那裏出家學道，並成爲佛的弟子。

從右文內獲知：劇本有「故事」，有「三人談話」及多人「對話」等，甚且有所謂「十六位同伴」互相「告別」者，應是對話中規模之特大部分，藝事內容可稱豐富。

耿文又曰：第二十到第二十五幕，彌勒講大小地獄，並述彌勒解救其中受苦衆生之情況。雖

主動者僅彌勒一人，而聽衆之多、規模之大，亦可推測。又謂劇本之第一、二幕部分，各有十六頁，每頁正反兩面皆有文字；而第二十五幕內，曾見「各種大地獄中的情景」，其內容之繁複，亦可想見。

耿氏指明：「梵文本首先稱彌勒會見記戲劇」；到焉耆語本中，有人對此項「戲劇」所具唱詞之「曲調」名稱，曾誤會爲「詩律」之名稱，應予糾正。據此，吾人正好肯定此項劇本內，除有大宗對白外，尚確有一定曲調之歌辭存在，不是純粹話劇。——此乃一項重要分析判斷，不應忽略。然仍須顧到：凡此種種，皆應注入王考所謂「眞戲劇」範圍之內，然後便將「眞戲劇」之所謂「眞」者，大大拔高！此自非王氏所及料矣。更重要者，由此且可看出：此項「眞戲劇」之時代已相當於中土之初唐，不可等閒視之。至於當時所有之「戲畫」、「劇本」等等，必已隨之進展，其達到多大規模，當更不難想像，有不俟言。

茲再續述外國學者早年對於我國此種古劇會見記之研究，曾如何熱誠，其意義更深，令人不勝感慨！耿文首謂在一九〇六年新疆庫車附近，已發現日本人名大谷者，組織新疆考古隊，曾獲得一種骨灰盒，盒面畫有多人，作演出戲劇之場面；有兩人戴面具，而彼此之服裝不同。——僅此一事，已足說明在古代塔里木盆地，確曾有過戲劇表演。日本人外，耿文續謂於本世紀初，德國人

在吐魯番亦有考古隊，獲覩另一件回鶻文之會見記殘卷，可讀者僅數頁，佔全書十分之一而已。德國人繆萊在一九〇七年研究此殘卷，曾寫論文，題曰「對確定中亞一種不知名語言的貢獻」，與另一篇跋文，均已刊布。其又曾將回鶻文本及古焉耆語本之某一段落，同時譯爲德文，加以對照。繆萊外，德人又有葛瑪麗者，於一九五七年印行會見記殘文兩種。彼著名之文化強盜，法國伯希和亦同有新疆考古隊之組織，另得一骨灰盒，上面畫四人，戴面具，穿緊身衣。從戴面具一點推想，可能亦是演戲。德人、法人外，尚有土耳其學者色那西・特肯，於一九七〇年，亦曾發表「關於彌勒會見記成書的年代」一文。——綜上亞、歐兩洲諸學人所爲，說明會見記戲劇早爲西歐學者深切注意，已到俗稱「熱火朝天」地步。然而同時此事却爲國內戲劇史家所「不齒」，豈非怪事！陋歟？昧歟？否認新疆爲國家之疆土歟？對「新疆」二字，奈何不顧名思義與實事求是？從知耿氏於一九八一年，登高一呼，仍算及時，不僅昌文明、續絕學，且有以招國魂，昭萬世矣！顧何幸又能於「唐戲弄」之事業中，獨得之歟？

耿文於述葛瑪麗後，提及我國馮家昇教授，曾於一九六二年文物雜誌之七、八兩期合刊內，有文介紹回鶻文會見記，國人早期研究可數者，僅此一人而已。一九六一年夏，寫本會見記原件，曾運到北京，並攝下照片。

耿文於此事有結說，啓發甚遠，不可不讀——

曾見記是一種原始劇本。新疆塔里木盆地從古代起，不僅以歌舞著稱，而且戲劇表演很早也已產生。——這點從文獻記載和考古材料，都可得到證明。歷史上新疆戲劇曾給內地漢族戲劇的產生和發展以很大的影響。……近代南疆也出土了一部分用古代龜茲——焉耆語和梵語寫成的戲劇殘卷。（原注：當屬於「唐代」。）

伎藝方面是歌舞與戲劇之辨，區域方面是中土與邊疆之辨；加之眼前仍有新文獻發現，未來不是渺茫不可知事。所當問者：今而後，不分中土或邊疆，是否尚有人爲此躍而興、進而取，使此項研究不斷展開，不再落外國學者之後？爰不憚重複，特於此再引上文中句，爲本文殿：「新疆戲劇曾給內地漢族戲劇的產生和發展以很大影響！」

一九八四年七月，在揚州，半塘。

索引

甲　說明

（一）索引作用，正面在便於貫穿理論與材料，反面正與「唐戲百問」之一部分作用相同，在便於檢討本書之疏略與錯誤。

（二）索引作用，儘量避免與書前之目錄重複。

（三）全書之注文，無慮千條，其中頗有內容，但非書前目錄所能悉見。茲特擇要編入索引，以便鉤稽。

（四）索引分一般部分與專題部分。專題範圍雖大都見於目錄，但不能完備，而其內容又不易表現於索引之一般部分內，故特設專題索引，以補充之。惟此項專題，必須確有作用，不應泛設。初稿僅設二項，曰「唐戲影響後世戲劇一斑」，曰「近代著述有關唐戲之精義」。以後認爲必要時，再爲續增。他如唐戲在民間情形如何，亦專題也，則已完全網羅於一般部分五畫「民」字之下；又如唐

參軍戲之研究，亦專題也，則已見於目錄內次章七節參軍戲，及四章四節參軍蒼鶻；凡此，在專題部分，當無再列之必要。——舉此二例，以示此三部分之性質如何，並宜如何綜合運用；餘類推。

（五）一般部分每條第一字之序列，除極少數外，概用辭海內先後之次序。

乙　一般部分

一　畫

二　畫

三畫

四畫

五畫

六畫

八　畫

九畫

十畫

十一畫

十二畫

十三畫

十四畫

十五畫

十六畫

十七畫

十八畫

十九畫

二十畫

二十一畫

二十二畫

二十三畫

二十五畫

二十六畫

二十八畫

二十九畫

丙　專題部分

（一）唐戲影響後世戲劇一斑

(二)近代著述有關唐戲之精義

唐戲弄